~~Jd. IV. 96.~~

S, art. q. 11

Jd. IV. 96.

Das heilige Köln

Beschreibung der mittelalterl. Kunstschätze in seinen Kirchen und Sakristeien,

aus dem Bereiche des Goldschmiedegewerkes und der Paramentik

mit

stylgetreuen nach photograph. Aufnahmen lith. Abbildungen.

Auf Wunsch des Vorstandes des christlichen Kunstvereines für die Erzdiözese Köln

herausgegeben von

Fr. Bock.

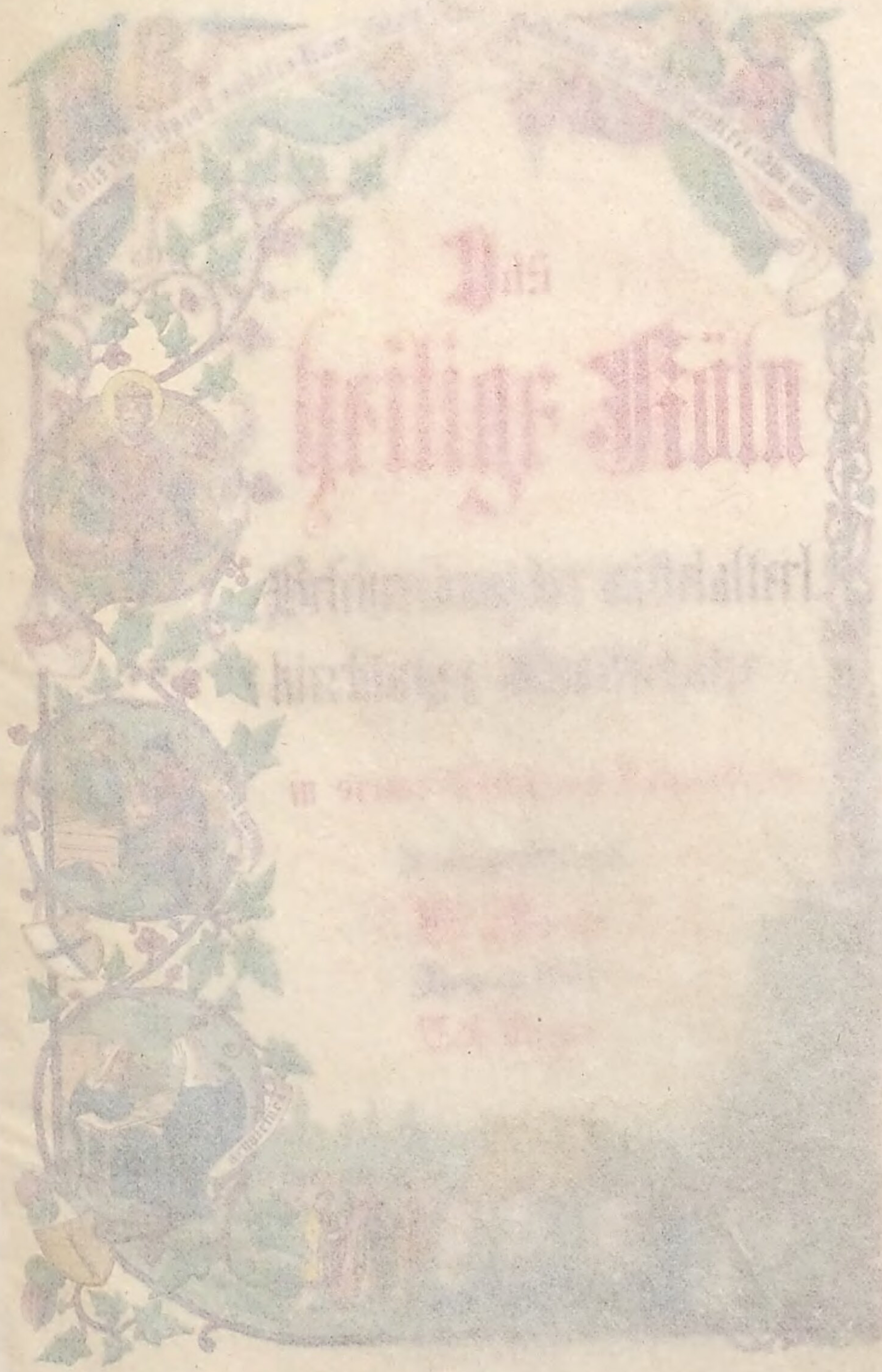
Motto.
Gloriosa dicta sunt de te civitas Dei.

Lieferung I



Leipzig 1858.
T. O. Weigel.

Weber & Deckers lith. Cöln.


Das
heilige Köln



KÖNIGL. BAYER. BIBLIOTHEKARIAT DER STADT BAMBERG

Das heilige Köln.

Beschreibung

der

mittelalterlichen Kunstschätze in seinen Kirchen und Sakristeien,

aus dem Bereiche des Goldschmiedegewerkes und der Paramentik.

Auf Wunsch des Vorstandes des christlichen Kunstvereins der Erzdiöcese Köln

herausgegeben von

FRANZ BOCK.

„Gloriosa dicta sunt de te Civitas Dei —"

BIBLIOTHECA
CIVITATIS
BABENBERGENSIS.

LEIPZIG,
T. O. WEIGEL.
1858.

STAATSBIBLIOTHEK
BAMBERG

Sr. Eminenz

dem Hochwürdigsten Herrn,

Herrn

Johannes

der heiligen römischen Kirche unter dem Titel des heiligen Laurentius auf dem Viminal

Cardinal-Priester von Geissel,

Erzbischof von Köln,

des heiligen apostolischen Stuhles gebornem Legaten, Ritter des schwarzen Adlerordens etc. etc.,

dem erhabenen Förderer und Schirmer christlicher Kunst,

in tiefster Ergebenheit

der Verfasser.

Ew. Eminenz

haben bei Erhebung auf den altehrwürdigen Stuhl des grossen Anno die erhabene Sendung übernommen, den Glauben der Väter zu wahren und zu fördern und die Angehörigen der ausgedehnten Erzdiöcese in der Ausübung der Tugenden eines christlichen Lebens thätig zu erhalten. Zugleich mit dem Ausbaue dieses geistigen Domes ist Ew. Eminenz die andere hervorragende Aufgabe geworden, den unmittelbarsten Antheil zu nehmen an dem Weiterbaue jenes Riesenwerkes, das als Canon der christlichen Kunst von den Völkern des Abendlandes bewundert wird. Wir betrachten es als eine Fügung von Oben, dass die Vollendung der Kölner Metropole in ihren gewaltigen Lang- und Querschiffen in die Tage eines Kirchenfürsten fällt, der als erster in der langen Reihe ruhmvoller Vorfahren mit dem auszeichnenden Purpur der heiligen römischen Kirche bekleidet worden ist. Die unablässige Vorsorge, die Ew. Eminenz dem fortschreitenden Weiterbaue der Kathedralkirche zuwendeten, hinderten Ew. Eminenz nicht, bei HochIhrer Vorliebe für die Wiedererhebung christlicher Kunst auch auf die vielen kleineren kirchlichen Neubauten, die in jüngster Zeit allenthalben in der Erzdiöcese entstanden sind, einen vorsorglichen, wachsamen Blick gerichtet zu halten. Ew. Eminenz erinnerten sich stets daran, dass es Pflicht eines Bischofs sei, bei Errichtung neuer Tempel darauf zu halten, dass nicht nur deren Anlage und Grundriss im Ganzen und Grossen mit den feststehenden kirchlichen Satzungen im Einklang stände, sondern Höchstdieselben forderten mit demselben Rechte, dass den Bauformen auch im Einzelnen ein ernstes, streng kirchliches Gepräge gegeben werde, ein Gepräge, entlehnt den schöneren Bildungen heimathlicher Baukunst aus jenen Tagen, als Deutschland noch eine einheitliche, aus dem Christenthume hervorgegangene und von ihm getragene Nationalkunst besass.

Mit der Architectur, als Lehrmeisterin, gehen Hand in Hand alle übrigen Künste, die dem Altare ihre Dienste weihen; so war es in den Tagen des Mittelalters, so verlangt es auch heute noch die Natur der Sache. Nachdem die

kirchliche Architectur mit dem fortschreitenden Weiterbaue des Kölner Domes sich vom tiefen, langjährigen Verfall wieder emporgerichtet und ermannt hat, haben mit ihr auch die übrigen verwandten Künste, Sculptur, Malerei und Tonkunst sich zu neuem freudigen Schaffen wieder thatkräftig erhoben, um das Haus des Herrn als ein einheitliches, harmonisches Ganze würdig umzugestalten und zu beleben. Ew. Eminenz haben an dieser Verjüngung und Umgestaltung der verschiedenen kirchlichen Kunstzweige einen unmittelbaren, thätigen Antheil genommen. Höchstdieselben waren es nämlich, die bereits im Jahre 1853 die Statuten eines christlichen Kunstvereines für die Erzdiöcese genehmigten und den Vorstand desselben zu ernennen geruhten, der im folgenden Jahre seine öffentliche Wirksamkeit mit Veranstaltung einer grösseren mittelalterlichen Gemäldeausstellung einleitete. Im Jahre 1855 bestätigten Ew. Eminenz die Errichtung eines Diöcesanmuseums für mittelalterliche Kunst, das unter Höchstderselben Auspicien im Juni desselben Jahres feierlichst eröffnet wurde. Der Metropole Köln war es ferner vorbehalten, im Jahre 1856 die verschiedenen Diöcesankunstvereine Deutschlands zum ersten Male in ihren Mauern versammelt zu sehen. Ew. Eminenz beehrten nicht nur die aus den verschiedenen Bisthümern Deutschlands zahlreich Erschienenen mit einem Besuche, sondern liehen auch den Zwecken der ersten Generalversammlung dadurch eine nachhaltige Beihülfe, dass Höchstdieselben in einer längeren Schlussrede über die Bedeutung der christlichen Kunst überzeugende Worte an die Versammelten richteten und die hohe Aufgabe klar auseinandersetzten, welche die verschiedenen Diöcesanvereine Deutschlands für die Wiedergeburt der kirchlichen Kunst zu verwirklichen haben.

So ist unter der steten Obhut Ew. Eminenz in den letzten Jahren in der Erzdiöcese Grosses eingeleitet und angebahnt worden, das zur Wiedererhebung christlicher Kunst in ihren verschiedenen Abzweigungen zur baldigen Entfaltung und Reife gedeihen wird.

Aber auch den bescheidenen Bestrebungen Einzelner, deren Wirksamkeit sich auf Hebung besonderer Zweige mittelalterlicher Kunst erstreckte, haben Ew. Eminenz in jeder Weise unterstützend und fördernd die Hand geboten. Auch

dem gehorsamst Unterzeichneten war es vergönnt, unter grossmüthiger Protection Sr. Hoheit, des Fürsten Carl Anton von Hohenzollern-Sigmaringen dem Studium einzelner, bisher wenig beachteter Kunstzweige obliegen zu können. Meinen desfallsigen Arbeiten waren Ew. Eminenz fortwährend in Gnaden zugethan, und habe ich es den Empfehlungen und Befürwortungen von Seiten Ew. Eminenz zuzuschreiben, dass meine Forschungen namentlich auf dem Gebiete der Paramentik und Ornamentik im In- und Auslande bisher von einem glücklichen Erfolge begleitet waren. Von einer längeren Reise durch die österreichischen Kaiserstaaten, deren zahlreiche Kunstschätze einzusehen und zu beschreiben mir Allerhöchsten Orts grossmüthigst gestattet wurde, zurückgekehrt, glaubte ich es nicht verabsäumen zu dürfen, jene Kunstdenkmäler der eigenen Heimath zu erforschen und zu beleuchten, die als unschätzbare Hinterlassenschaft der Vorzeit in den vielen Kirchen und Sakristeien der Metropole Köln, trotz der Stürme der modernen Revolutionen, bis zur Stunde noch gerettet worden sind.

Nach Besichtigung der hervorragendsten Kunstwerke in den grösseren Kirchen und Städten des christlichen Abendlandes und auf eingehende Vergleichungen gestützt, freue ich mich, die Behauptung aussprechen zu dürfen, dass in keiner Stadt Europas sich noch so viele und so grossartige Schätze kirchlicher Kleinkunst erhalten haben, wie solche in grösster Abwechselung der Formen, und meistens in kostbarem Material, den zahlreichen Kirchen und Sakristeien jener kunstsinnigen Metropole des Rheines zur Zierde gereichen, in welcher an historisch ehrwürdiger Stätte der erzbischöfliche Stuhl Ew. Eminenz errichtet steht.

Der bereitwilligen Beihülfe des Hochwürdigsten Metropolitandomcapitels und des Hochwürdigen Pfarrklerus von Köln habe ich es zu danken, dass nicht nur unter Vorlage der Originale eine eingehende Beschreibung, sondern auch die Photographirung und Abzeichnung derselben vorgenommen werden konnte. Auf Grundlage dessen und auf besonderen Wunsch des Vorstandes des christlichen Kunstvereins für die Erzdiöcese entstand in jüngster Zeit vorliegende, wissenschaftlich geordnete Beschreibung der hervorragendsten kirchlichen Kunstwerke Kölns aus dem Bereiche mittelalterlicher Goldschmiedekunst und Paramentik, die

unter Beifügung von charakteristischen Abbildungen nur beansprucht, in einem einfachen archäologischen Gewande das zu ersetzen, was in den Tagen des Mittelalters umfangreiche Schatzverzeichnisse beabsichtigten, die, den kirchlichen Vorschriften gemäss, zeitweise neu angefertigt und vervollständigt werden mussten.

Wenn ich es nun wage, Ew. Eminenz die Ergebnisse dieser jüngsten Nachforschungen über altkölnisch kirchliche Kunstwerke ehrerbietigst zu überreichen, so mögen Ew. Eminenz darin nicht nur eine öffentliche Huldigung für die erhabenen Verdienste erkennen, die Höchstdieselben in Hebung und Belebung christlicher Kunst sich erworben haben, sondern der ehrerbietigst Unterzeichnete möchte auch diese Gelegenheit gern wahrnehmen, um Ew. Eminenz seinen pflichtschuldigen Dank für die anregende und unterstützende Beihülfe zum Ausdruck zu bringen, die Höchstdieselben seinen bisherigen Arbeiten auf dem Gebiete christlicher Kunst in jeder Weise haben zu Theil werden lassen.

Mögen Ew. Eminenz huldvoll geruhen, diese meine Gesinnungen zu genehmigen und als Ausdruck derselben die ehrfurchtsvolle Widmung des „heiligen Köln" entgegen zu nehmen.

Durch die erhabene Protection Ew. Eminenz bestätigt und eingeführt, werden nun diese Blätter, als Schatzverzeichniss der kölnischen Kirchen, ihren Weg zu den Freunden und Verehrern mittelalterlicher Kunst antreten und noch in späten Zeiten davon Zeugniss ablegen, welches Gewicht man am Rheine auf Erhaltung und sorgfältige Aufbewahrung des Erbes einer kunstsinnigen und glaubenskräftigen Vergangenheit legte zu einer Zeit, als unter den Auspicien eines erleuchteten Kirchenfürsten die verschiedenen Kunstgewerke am Fusse des Kölner Domes einen frischen, freudigen Aufschwung zur Ehre des Höchsten genommen haben.

Schloss Sigmaringen in der Festoctav Mariä Himmelfahrt 1858.

Fr. Bock.

Hymnus antiquus ad laudem Civitatis Coloniensis.

„Gaude Felix Agrippina,
Sanctaque Colonia,
Sanctitatis tuae bina
Gerens testimonia.

Postquam fidem suscepisti,
Civitas praenobilis:
Recidiva non fuisti,
Sed in fide stabilis.

Gereonis cum bis nonis
Trecentena concio,
Et Maurorum trecentorum
Sexaginta passio.

Te tinxerunt, et sanxerunt:
Virginumque millium
Undenorum te decorum
Exornat martyrium.

Engelbertus, Severinus,
Cunibertus, Evergislus inclyti:
Agilolphus, Heribertus,
Patres urbi praediti:

Felix, Adauctus, Albinus,
Maurinus, Vitalis,
Hippolytus, et Paulinus,
Ewaldi, Gregorius.

Felix, Nabor, et cum tribus
Magis, Urbs sanctissima,
Adsunt Machabaei, quibus
Polles famosissima.

Ut vobiscum, supplicamus
Patroni propitii,
Gloriose resurgamus
In die judicii."

VORWORT.

Die alte Hansestadt am Rhein, gelegen an der grossen Pulsader des „heiligen deutschen römischen Reiches", war das ganze Mittelalter hindurch der vielbewegte Stapelplatz für Handel, Gewerbe, Industrie; die Metropole Köln war aber auch unter dem milden Krummstabe kunstsinniger Kirchenfürsten lange Jahrhunderte hindurch, als Leuchte auf deutschem Boden für die höheren Interessen der Menschheit, jener pulsirende Mittelpunkt, von wo aus, insbesondere für den Nordwesten des Reiches, Kunst und Wissenschaft ihren anregenden und veredelnden Ausgang genommen haben. Wenn auch die Sprache der Urkunden und Schreinsbücher heute noch theilweise verstummt ist, so sprechen zur Bewahrheitung des Gesagten desto lauter die Steine an grossartigen kirchlichen und profanen Monumenten, welchen Höhepunkt „das heilige Köln" vor allen übrigen Städten der deutschen Gauen im Mittelalter erstiegen hatte.

Aber nicht nur allein auf dem einen Gebiete des künstlerischen Schaffens und Könnens, der Baukunst, überragte die mächtige Rheinstadt, im Liede desswegen vielfach gefeiert, die übrigen Schwesterstädte des Landes, sondern auch alle anderen Künste hatten sich zu einer Zeit, als sie noch der Architektur als Lehrmeisterin und Arbeitgeberin gehorchten, in den lebensfrohen gastlichen Mauern des alten Kölns gleichmässig eingefunden, um sowohl im Dienste der Religion, als auch zur Verschönerung des Lebens, Stadt und Land zu einem blüthenreichen Garten der Kunst umzuschaffen.

Wenn nun Baumeister und Gesellen eine solche Kunstthätigkeit entfaltet hatten, dass, einer unverbürgten Sage nach, 365 Kirchen der Rheinstadt den Namen das „deutsche Rom" zu Wege brachten, so unterliessen zahlreiche Bildhauer und Bildschnitzer es nicht, die geräumigen inneren und äusseren Hallen dieser Tempel mit einem Paradies von Heiligen durch die Kunst ihres Meissels zu bevölkern. Lange bevor die Mediceer in Florenz nach klassischem Zuschnitt ihre „Akademien" eröffneten, blühte in Köln am Rhein eine altberühmte praktische Meisterschule, in welcher schlicht und einfach vor allen andern Künsten namentlich die Malerei regelrecht gehegt und gepflegt wurde. Die Ehre ferner, die Limoges erst seit

dem XII. Jahrhundert für sich beanspruchen kann, nämlich allen übrigen Städten des Abendlandes in der Kunst des Emaillirens, Nigellirens und Schmelzens überlegen gewesen zu sein, kann in ausgedehntem Masse die alte Römerstadt am Rhein schon seit den Tagen der Ottonen von sich behaupten, wie das selbst französische Archäologen in neuester Zeit haben anerkennen müssen.

Zwei Künste aber, denen vorzugsweise der innere Schmuck der Kirchen und Altäre im Mittelalter anvertraut war, fanden in der alten Erzbischöflichen Metropole ihre besondere Pflege; es war das die Kunst des freien Goldschmiedegewerkes und die Kunst der Bild- und Wappenstickerei. Die erstgenannte „*ars fabrilis*“ nahm in Köln schon seit dem X. Jahrh. darauf Bedacht, nicht nur die liturgisch kirchlichen Geräthe und Gefässe des Altars möglichst kostbar und kunstgerecht auszustatten, sondern auch eine grosse Zahl berühmter Reliquien, deren Besitzes sich die Rheinstadt erfreute, erhielt durch sie in kunstvollen Einfassungen und reichen Behältnissen ihre würdevolle Ruhestätte. Dessgleichen richteten angesehene Zunftmeister der Bild- und Wappensticker im alten Köln ihre besondere Aufmerksamkeit darauf, die Vorhänge und Bedeckungen des Altars, ja selbst das priesterliche Gewand durch kunstreiche Nadelmalereien und Wirkereien „*opera acu picta*“ gleichsam zu einem lehr- und bilderreichen Buche auszustatten für jene, die lesen, noch mehr aber für diejenigen, die da nicht lesen konnten.

Der alte rheinische Chronist Gelen sah noch die vielen Kirchen und Sakristeien seiner berühmten Vaterstadt ausgestattet im Innern mit dem reichsten Schmucke kostbarer Gefässe und Gewänder, die von der hohen Kunstfertigkeit kölnischer Goldschmiede und kölnischer Bildsticker mehrere Jahrhunderte hindurch lautredendes Zeugniss ablegten. Ein anderer verdienstvoller Kölner der Neuzeit, Wallraf hatte noch die hohe Freude, unmittelbar vor dem Erlöschen den letzten Schimmer aller jener unersetzlichen kirchlichen Kunstschätze, die auch auf dem Gebiete der Goldschmiedekunst aus mehr als einem Grunde seiner Vaterstadt den Namen des „heiligen Köln“ zugeführt hatten, bewundern zu können. Da nahten mit dem Schlusse des vorigen Jahrhunderts traurige Zeiten für die ehemalige Hansestadt, indem der Wellenschlag der französischen Staatsumwälzungen unbarmherzig mit sich fortriss, was der Kunst- und Frommsinn vieler Jahrhunderte in Köln zur Ehre des Höchsten Grossartiges und Staunenswerthes geschaffen hatte. Prachtvolle Bauwerke wurden ohne Noth niedergerissen, viele derselben entstellt und in Kasernen und Magazine verwandelt. Bei diesem allgemeinen Umsturz suchte Wallraf und seine Freunde an älteren werthvollen Malereien, Sculpturen und Glasgemälden das noch zu retten und zu erhalten, was zu retten war. Noch schlimmer ging es in der Sturm- und Drangperiode zu Anfang dieses Jahrhunderts den Meisterwerken der Goldschmiedekunst und den in Gold und Perlen gestickten reichen kirchlichen Ornaten. Leider boten die letztgedachten Kunstschätze den Aufklärern und Neuerungshelden eine erwünschte Gelegenheit, ihre meist leeren Taschen mit dem wohlerworbenen, kunst- und werthvollen Eigenthum der Kirche zu füllen und das meistens auf den Grund hin: dasselbe würde doch früh oder spät eine Beute fremder Eindringlinge werden. Was der Ausländer nicht in seinen geräumigen

Schmelztiegel schon vorher gebracht hatte, das verschwand spurlos unter den Händen von einheimischen Zerstörern, die, bei der allgemeinen Verwirrung der Rechtsbegriffe von Mein und Dein, oft um des kleinen Metallwerthes wegen schonungslos vernichteten, was, in Bezug auf Composition und Form, für den Geschichts- und Kunstfreund unersetzlich war. So sah die Stadt der drei Weisen innerhalb eines kurzen Zeitraumes von kaum 25 Jahren bei der unbegreiflichen Gleichgültigkeit der Menge und der Habsucht Einzelner, die die Gelegenheit gewissenlos benutzten, das Alles unwiederbringlich verschwinden, was auf dem Gebiete der kirchlichen Goldschmiedekunst, der Weberei und Stickerei, mehr als acht lange Jahrhunderte hindurch, Kunstreiches und Schönes von frommen Händen zu Gottes Ehre geschaffen worden war.

Heute, wo die alte Rheinstadt um so viele prachtvolle kirchliche Kunstschätze, worüber alte Schatzinventare noch Vieles zu erzählen wissen, ärmer geworden ist, wird es freilich vielfach bedauert, dass in jenen schönern Tagen, wo die Schränke der hiesigen Sakristeien mit Kunstschätzen der obengedachten Art noch reich gefüllt waren, Köln keinen Mann in seinen Mauern gehabt habe, der, gleich dem bekannten Mönch von Aschaffenburg, mit kundiger Hand alle jene bedeutenderen Kunstwerke aufgezeichnet und abgebildet habe, die, hervorgegangen von Meistern des heimathlichen Goldschmiedegewerkes, die Zierde der Kirchen und der Stolz der kunstsinnigen Einwohner des alten Kölns lange Zeit hindurch gewesen waren. Nach so vielen Verlusten würde man sich heute noch an diesen aufgezeichneten schönen Formen der Vorzeit erbauen, und die Kunstgeschichte Kölns würde dadurch Belege in Menge beibringen können, welchen Höhepunkt die Goldschmiedekunst in Köln, alle übrigen Städte überragend, im Mittelalter erstiegen habe.

Was man im vorigen Jahrhundert, als noch jede Sakristei der grösseren Kirchen Kölns so zu sagen ein reichhaltiges christliches Kunst-Museum für sich allein bildete, zu thun unterlassen hat, das wollen wir im vorliegenden Werke, wenn auch in der eilften Stunde, in kleinerem Umfange nachzuholen nicht versäumen. Allerdings hat die altehrwürdige erzbischöffliche Metropole am Rheine sehr Vieles von ihrem ursprünglichen Glanze und ihren reichen Kunstschätzen in Sakristeien und Gerkammern eingebüsst, aber die Menge des Vorfindlichen im Fache der Goldschmiedekunst, der Weberei und Stickerei war so gross, dass sich ungekannt und ungeachtet, bei der Ueberstürzung der Ereignisse und durch die Gunst von Nebenumständen, noch Bedeutendes erhalten hat. Glücklicherweise war im Mittelalter bei Anfertigung kostbarer Geräthe und Utensilien meistens die schöne, edle Form und die delikate, fleissige Ausarbeitung Hauptsache, und betrachtete man zuweilen das edle Material als Nebensache, das durch die hohe Entwickelung der Formen in Schatten gestellt werden sollte. Und so wurden zu vielen kunstreichen kirchlichen Gefässen und zu umfangreichen Reliquienschreinen Kupfer und Messing genommen, das man durch eine starke übersolide Feuervergoldung zu idealisiren und dem Golde gleich zu stellen suchte. Da nun die Neuerer des 19. Jahrhunderts nur nach dem werthvollen Materiale suchten, für die Form aber kein Verständniss mehr hatten, so haben sich in der letztgedachten vandalischen Zerstörungsperiode

noch eine Menge von kunstreichen Prachtgefässen und kirchliche Gebrauchsgegenstände erhalten, die nur allein der allgemeinen Zertörung entgingen, weil sie das Glück hatten von Kupfer und Messing zu sein und daher das Einschmelzen derselben keine lohnende Goldernte versprach. Trotz der grossen Verluste können daher die kölnischen Kirchen, nach so lang anhaltender systematischer Plünderung, doch noch von sich sagen, dass sie reiche Armen geblieben sind. Fasst man nämlich sämmtliche werthvolle Kunstschätze, die sich bis heute noch in den Sakristeien Kölns gerettet haben, näher ins Auge, so überzeugt man sich, dass dadurch so ziemlich nachgewiesen werden kann, in welchen Formen und Bildungen nicht nur alle vorkommenden Gefässe und kostbaren Geräthschaften für kirchlichen Gebrauch im Mittelalter angefertigt zu werden pflegten, sondern auch in welchen Gestaltungen alle jene Paramente und stofflichen Ornate der verschiedensten Gattung für liturgische Zwecke ehemals durch Stickereien und Wirkereien ihre künstlerische Ausstattung fanden.

Wenn wir nun im Folgenden der lohnenden Aufgabe uns unterziehen, im Wort und Bild gleichsam ein Schatzinventar der noch vorfindlichen Kunstgegenstände sämmtlicher Sakristeien Kölns anzufertigen, wie das in den Zeiten des Mittelalters, nach strenger kirchlicher Vorschrift, zeitweise von den Verwaltungsvorständen einer jeden Kirche einzeln geschehen musste, so leitete uns dabei vornehmlich der Gedanke, dass, nachdem endlich nach langer Gleichgültigkeit und Verkennung das Verständniss der Traditionen unserer eigenen heimathlich angestammten Formenwelt der jetzigen Generation wieder näher gerückt ist, es gleichsam als eine Ehrenpflicht der kölnischen Kirchen, als die heutigen gewissenhaften Erben der Hinterlassenschaft einer frommen und kunstsinnigen Vorzeit, betrachtet werden könne, das genauer zu untersuchen und durch Bild und Schrift zu erläutern, dessen Besitzes sich das altberühmte Köln heute noch vor so vielen andern Städten, die an solchen Schätzen leer ausgegangen sind, rühmen kann. Bei einer solchen Detailbeschreibung der Meisterwerke kirchlicher Goldschmiedekunst und zugleich auch der Weberei und Stickerei dürften sich nicht nur für den Archäologen vom Fach eine Menge von Einzelheiten ergeben, die in Bezug auf Ursprung, Form, Composition und technische Beschaffenheit Interesse bieten, sondern es möchten auch in symbolischer und liturgisch ritueller Beziehung sich manche Anhaltspunkte wieder auffinden lassen, die im Mittelalter bei der Composition und Ausführung einer Menge von einschlagenden kirchlichen Kunstgegenstände bestimmend und massgebend gewesen sind.

Da in jüngster Zeit das Studium der Formen christlicher Kunst nicht nur eine wissenschaftliche Hinterlage gefunden hat, die für sich allein schon Vielen einen grossen Reiz zu gewähren scheint, sondern da das Verständniss dieser gehaltvollern Bildungen auch noch den practischen Vortheil bringt, dass man vermittelst derselben einzelne Kunstzweige für höhere kirchliche Zwecke wieder fruchtbringend machen kann, um dadurch würdige und ernstere Formen für den heutigen Gebrauch wieder erstehen zu sehen; so leitete uns bei Herausgabe des vorliegenden Sammelwerkes auch noch der mehr praktische Gedanke, nicht nur dem Componi-

sten, sondern auch dem selbst schaffenden Meister auf dem Gebiete der kirchlichen Goldschmiedekunst und der Paramentik unter Vorlage von charakteristischen Original-Zeichnungen mit ausführlichem erläuterndem Texte jene schöneren Vorbilder wieder nahe zu rücken und an die Hand zu geben, deren eingehendes Studium sie nach und nach wieder befähigen dürfte analoge Bildungen für kirchliche Kunst- und Gebrauchsgegenstände zu schaffen, die heute ihrem Zwecke und ihrer Beschaffenheit nach in der katholischen Liturgie dieselben geblieben sind, wie sie auch im Mittelalter in der Kirche in Gebrauch waren.

Noch beabsichtigten wir bei Abfassung des vorliegenden Werkes in- und ausländischen Besuchern, welche in grosser Zahl, namentlich in den Reisemonaten, die hervorragenden kirchlichen Monumente Kölns in Augenschein nehmen, einen Leitfaden an die Hand zu geben, der besonders Freunde und Verehrer mittelalterlicher Kunst genauer darauf hinweise, welche kostbaren Kunstschätze sie in den Kirchen und Sakristeien Kölns noch zu suchen haben, an denen man jüngst noch vielfach vorübereilte, weil man das Vorhandensein derselben nicht vermuthete. Nach Besichtigung der hier beschriebenen kirchlichen Ornamente mag dann, nach Hause zurückgekehrt, das vorliegende Buch dazu dienen, unter Beigabe der nöthigen Zeichnungen die Erinnerung an das Gesehene noch längere Zeit wach zu erhalten. Vielleicht möchte auch Vielen Vorliegendes als Fingerzeig nicht unwillkommen sein, wie man auf gleichartige liturgische Gebrauchsgegenstände der eigenen Heimath mehr Gewicht legen, sie sorgfältiger aufbewahren und in ähnlichen Beschreibungen der Wissenschaft nutzbar machen könne. Da es überhaupt in einer Zeit der Zerfahrenheit und stylistischen Verwirrung auf dem Gebiete der heutigen Formen keiner Entschuldigung bedarf, wenn man es unternimmt, mustergültige Originalbildungen einer grossen Vergangenheit des eigenen Volkes näher ans Licht zu ziehen und zu erörtern, so war bei vorliegender Beschreibung der kölnischen Kunstschätze des Mittelalters auf dem Gebiete des Goldschmiedegewerkes und der Paramentik auch noch der Gedanke leitend: das beste Mittel, kirchliche Kunstgegenstände vor dem Verkommen und der allmähligen Vergessenheit zu retten, bestehe vornehmlich darin, dass man sie in gedruckten Schriften genauer skizzire, ihren Werth öffentlich bespreche und die Schönheit der Formen derselben in einer getreuen Zeichnung veranschauliche.

Wir gehören grade nicht zu denjenigen, die schon die nächste Zukunft durch eine allzu dunkle Brille zu betrachten gewohnt sind und befürchten nicht so sehr, dass, wie gewisse Propheten es Allen verkündigen, die es gerne hören wollen, wir am „Vorabende grosser Ereignisse stehen". Sollte jedoch, wider Erwarten, eine spätere Zeit bei der Nähe eines unruhigen Nachbars, der seine Revolutionsperioden noch nicht alle durchlaufen zu haben scheint, wieder ähnliche Katastrophen für Köln eintreten sehen, was Gott verhüten wolle, wie dieselben leider unsere Grosseltern erlebt haben, dann dürften aus allgemeiner Gleichgültigkeit und Unkenntniss nicht so sehr jene werthvollen Kunstschätze Gefahr laufen, um Kleinigkeiten verschleudert zu werden und verloren zu gehen, deren bleibender Werth durch Schrift und Bild ausführlicher festgestellt und gesichert worden ist. Wenn aber dennoch im Drange

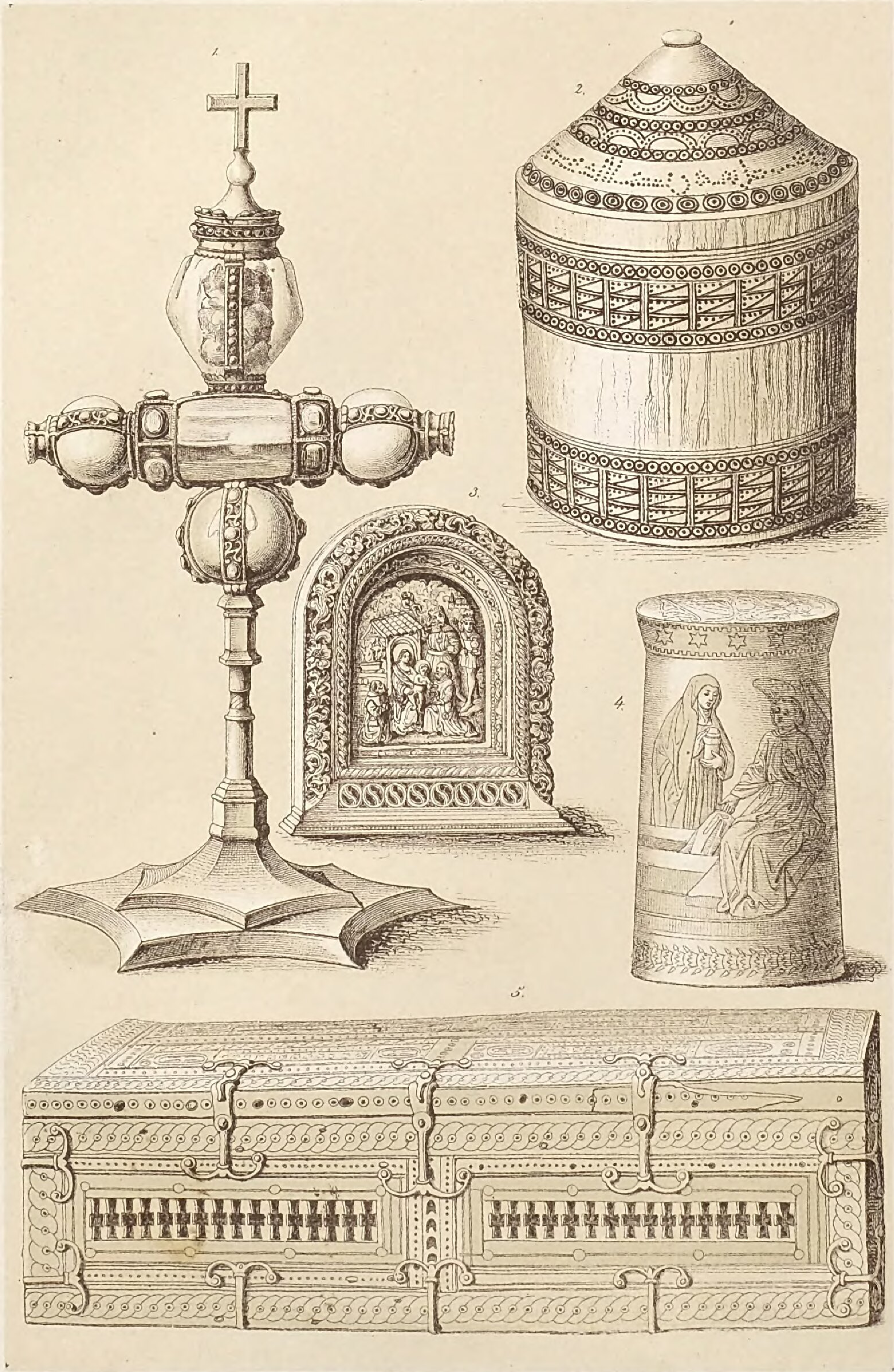
der Zeitumstände in späteren Jahren einzelne hervorragende Meisterwerke, die sich bis auf unsere Tage noch glücklich gerettet haben, für kölnische Kulturgeschichte wirklich verloren gehen sollten, so würde die vorliegende Schrift für den Vaterlandsfreund und Geschichtsforscher wenigstens den Vortheil haben, dass er mit einem gewissen Hochgefühl, hinzeigend auf die nachfolgenden Zeichnungen jener Kunstwerke, die seine Vorfahren im Mittelalter zur Ehre Gottes geschaffen haben, sagen könnte: gegen Mitte des XIX. Jahrhunderts hatte das „heilige Köln" in seinen Kirchen und Sakristeien noch solche Kunstschätze aufzuweisen.

Köln, in der Charwoche des Jahres 1858.

Franz Bock.

I

Aus S^t. Gereon.



Weber & Deckers lith. Cöln.

St. Gereon.

Mittelalterliche Kunstgegenstände in St. Gereon.

Seite

1) Reliquienkreuz, aus Bergkrystall, XIV. Jahrhundert. Taf. I. Fig. 1 3
2) Arabische Büchse aus Elfenbein, XII Jahrhundert. Taf. I. Fig. 2 4
3) Kusstäfelchen, XVI. Jahrhundert. Taf. I. Fig. 3 6
4) Figuralisch bemalte Reliquienbüchse, XV. Jahrhundert. Taf. I. Fig. 4 7
5) Reliquienkästchen aus beinartiger Substanz, XII. Jahrhundert. Taf. I. Fig. 5 . . . 9
6) Figurirtes Teppichgewebe in Wolle, XII. Jahrhundert. Taf. II. Fig. 6 10
7) Reliquiar in Form eines Armschenkels mit Hand, XIII. Jahrhundert. Taf. II. Fig. 7 15
8) Reliquiengefäss von derselben Form, wie das vorhergehende, XIII. Jahrh. Taf. II. Fig. 8 17
9) In Seide gestickte Tasche, XIV. Jahrhundert. Taf. II. Fig. 9 19
10) Gothische Messkelche, XVI. Jahrhundert. Taf. II. Fig. 10 20
Ehemaliger Schatz der Stiftskirche von St. Gereon 22

St. Gereon.

Mittelalterliche Kunstgegenstände in St. Gereon.

1) Reliquienkreuz aus Bergkrystall. XIV. Jahrhundert. Taf. I. Fig. 1. [illegible]
2) Arabische Büchse aus Elfenbein. XII. Jahrhundert. Taf. I. Fig. 2. 4
3) Kapitelsiegel. XIII. Jahrhundert. Taf. I. Fig. 3. 6
4) [illegible] Reliquienkästchen. XI. Jahrhundert. Taf. I. Fig. 4. 7
5) Reliquienkästchen, mit [illegible] Schrift. XII. Jahrhundert. Taf. I. Fig. 5. 9
6) Figurirter Teppich [illegible] in Wolle. XI. Jahrhundert. Taf. II. Fig. 6. 10
7) Reliquiarium in Form eines Armes [illegible] mit [illegible]. XIII. Jahrhundert. Taf. II. Fig. 7. 15
8) Reliquiarium von [illegible] Form, [illegible]. Taf. II. Fig. 8. 17
9) In Seide gestickte Tasche. XIV. Jahrhundert. Taf. II. Fig. 9. 18
10) Gothische Monstranz. XVI. Jahrhundert. Taf. II. Fig. 10. 20
Übersichtliche Skizze der Stiftskirche von St. Gereon 22

1.

Reliquien-Kreuz

aus einzelnen Krystallstücken zusammengesetzt.

Fuss messing-vergoldet; 40 Centimeter Höhe; grösste Breite der Querbalken 20 Centimeter; Durchmesser des Fusses 21 Centimeter. XIV. Jahrhundert.

Dieses Reliquien-Gefäss gehört zu jener Rubrik von Altar- und Vorsatzkreuzen, deren Kreuzbalken mit Reliquien gefüllt, bei feierlichen Veranlassungen auf dem Altar zur Verehrung hingestellt wurden.

Dasselbe erinnert noch in einzelnen Theilen an die Formen der romanischen Kunstepoche, wo bekanntlich der Cristal de Roche angebohrt und mit verschiedenen, eingegrabenen Figuren sculptirt, zu Reliquienbehältern und vielen andern kirchlichen Utensilien häufig verwendet wurde. Auch das vorliegende Reliquiar zeigt in seiner Kreuzesform fünf grössere Stücke Bergkrystall, wovon drei an dem Querbalken und dem Unterbalken, die Form von runden Kugeln erkennen lassen. Diese Kugeln sind nach mehreren Seiten hin mit schmalen Bandstreifen, Verzierungen in Filigran enthaltend, ornamentirt. Die Spitze der Kugel an beiden Kreuzbalken ist ebenfalls mit Krystallpasten besetzt, die in kräftigen Fassungen *(lectula)* nach Aussen zum Vorschein treten.

Der mittlere Bergkrystall ist in seiner Aushöhlung dazu bestimmt, verschiedene Reliquien aufzunehmen, und misst derselbe horizontal liegend, 7 Centimeter. Dieser sechseckig geschliffene Bergkrystall wird auf beiden Seiten mit breiten Ringen, als Kordons eingefasst; in diesen sechseckig geformten Ringen erblickt man Edelsteine ohne Facetten, Ametisten, Agate etc. Den Oberbalken des Kreuzes bildet ebenfalls ein ausgehöhlter Bergkrystall zur Aufnahme von Reliquien, und hat derselbe die Form eines Herzens; auch dieser Bergkrystall ist auf beiden Seiten durch schmale Filigranbände mit dazwischen befindlichen, gefassten kleinen Rubinen verziert, und werden durch diese Ränder der obere und untere Verschluss dieses Krystallgefässes zusammen gehalten. — Auf diesem letzten Bergkrystall zeigt sich als Abschluss ein kleiner Aufsatz mit Filigran und gefassten Steinen verziert, der von einem Metallknöpfchen überragt ist, auf welchem sich ein kleines Kreuz befindet, welches auf der platten Rückseite in früh gothischen Majuskelschriften die

Lesung enthält: *„De ligno Domini.“* Die vordere Seite dieses Kreuzes ist von einem mit Facetten geschliffenen Bergkrystall belegt, der ehemals die Bestimmung hatte, die früher darin befindliche, kleinere Partikel vom h. Kreuz sichtbar werden zu lassen. Der Fuss dieses Krystallkreuzes setzt sich vermittelst einer unbedeckten Schraube von Eisen mit dem obern, eben beschriebenen Theile des Reliquiariums zusammen. Dieser Fusstheil in Messing vergoldet, bildet im äussern Umriss eine sternförmige, sechseckige Figur; auf dieser breitern Unterlage erhebt sich in Messing getrieben ein zweiter kleiner, sechseckiger Fuss, der auf einem ansteigenden Halse einen kleinen Sockel mit profilirten Gliedern trägt, auf welchem der Schaft des Reliquienkreuzes sich ansetzt. Wir glauben annehmen zu dürfen, dass dieser einfache, wenngleich formschöne und zierliche Fuss nicht ursprünglich zu dem obern Theile gehörte, wenigstens fehlt heute das verbindende Mittelglied zwischen Kreuz und Fussgestell in Form eines Knaufes, das ebenfalls, wie wir glauben, ein Bergkrystall war. Nach Analogien zu schliessen, dürfte man dafür halten, dass der Fuss im XV. Jahrhundert, hingegen das obere Kreuz mit Filigranbändern gegen Schluss des XIII. oder Beginn des XIV. Jahrhunderts seine Entstehung gefunden habe.

2.

Reliquien-Büchse

aus Elfenbein mit arabischen Inschriften.

Höhe 18 Centimeter; Durchmesser 12 Centimeter. XII. Jahrhundert.

Vorliegendes Reliquiarium hat vollständig die Form jener Salbbüchse, die auf altdeutschen Bildern der Maria Magdalena und den weinenden Frauen am Grabe beigegeben ist. Diese *„pyxis eburnea,“* in ihrem untern Theile aus einem Elfenbeinzahne, von vollständig runder Form angefertigt, ist im Innern hohl ausgerundet und besteht der Fuss dieses Reliquienbehälters aus einer runden Scheibe von Elfenbein, die als Boden eingelassen ist. Der mittlere Theil der Reliquienbüchse ist an seinem obern und untern Rande mit einem fremdartigen Ornamente verziert, das in Form eines Bandstreifens in der Breite von 3 Centimeter der Büchse als Abschluss dient. Das Ornament ist aus geometrischen Constructionen zusammengesetzt, kleinere Kreise, Dreiecke und Vierecke bildend. Diese Ornamente sind ziemlich vertieft in Elfenbein ausgegraben und scheinen diese Vertiefungen theilweise mit einer rothen, theilweise mit einer schwarzen Masse ausgefüllt gewesen zu sein, die als fester glänzender Kitt sich zu erkennen gibt, der heute an den meisten Stellen ausgesprungen ist. Der Deckel der merkwürdigen Elfenbeinbüchse läuft nach oben, wie ein Zeltdach ansteigend, mit einer stumpfen Spitze aus. Dieselbe Art der Ornamentation, wie sie sich an den beiden untern Rändern der Kapsel befindet, ist auch auf dem obern Deckel innegehalten. Der Deckel nämlich ist kreisförmig in schmälern runden Ringen abgetrennt, die mit kleinen

Kreisen in rother Masse ausgefüllt, ein ziemlich monotones Ornament bilden. Um diesen äussern Perlrand, der mit Eierstabverzierungen des alten klassischen Roms einige Aehnlichkeit besitzt, erhebt sich kreisförmig ein Rand in Elfenbein in Breite von 1 ½ Centimeter. In diesem Rande befinden sich arabische Schriftzüge, ähnlich den in Gold gestickten Inschriften auf der Kaiseralbe im Schatze zu Wien*), die als integrirender Theil zu den Reichskleinodien der ehemaligen deutschen Kaiser gezählt wird. Die Inschrift wird gebildet auf eine höchst eigenthümliche Weise, indem in dünnen Punkten das Elfenbein angebohrt worden ist und diese Vertiefungen mit einer röthlichen Masse, jetzt meistens ausgesprungen, ausgefüllt sind. Da diese orientalischen Schriftzeichen mühsam aus einzelnen eingebohrten Pünktchen, wie eben bemerkt, sich zusammensetzen, und dadurch eine gewisse Undeutlichkeit der Charaktere entsteht, so ist es geübten Orientalisten, denen wir eine getreue Copie der Inschriften einsandten, bisheran nicht gelungen, eine kritisch genaue Lesung dieser arabischen Monumentalschriften festzustellen. Wir werden nächstens dem bekannten Orientalisten Prof. Reinaud in Paris eine ähnliche Kopie zuzusenden nicht unterlassen und leben der Hoffnung, dass es uns in der nächsten Lieferung dieses Werkes gelingen wird, die Deutung dieser merkwürdigen Schriftzeichen endgültig mitzutheilen, die vielleicht hinsichtlich der Zeit der Anfertigung sichere Daten an die Hand geben dürften. Ueber dieser Inschrift formiren sich andere kleine Kreise mit eingelassenen Ornamenten von kleinen rothen Perlen. Zwischen diesen letzten Kreisbildungen setzen sich, einem Bogenkreise ähnlich, Halbkreise fort, die auf die obenangedeutete Weise technisch ausgeführt sind. Auf der Spitze des Deckels erblickt man jetzt noch einen kleinen knaufartigen Ring mit einer runden Oeffnung, worin, wie es uns scheint, ehemals ein kleiner runder Knopf befestigt gewesen ist. Sowohl die Beschaffenheit des Ornaments, die eigenthümliche Technik, als auch die Inschrift geben deutlich zu erkennen, dass diese Elfenbeinkapsel orientalischen Ursprunges ist. Uns will es scheinen, dass dieselbe zur Zeit der Kreuzzüge als Reliquienbehälter mit heimgebracht wurde, und dass ihre Entstehungszeit in das XII. Jahrhundert anzusetzen sei. Ehemals scheint der obere Theil der Büchse an zwei einander entgegengesetzten Stellen mit dem Deckel in Verbindung gewesen zu sein. Man sieht nämlich an dem obern Rande der Büchse vier eingelassene silberne Nägel, die früher vielleicht eine Handhabe (Ohr) befestigten, vermittelst dessen die Büchse etwa an einem Riemen oder einer seidenen Schnur getragen und so leichter transportirt werden konnte. An dieser Stelle haben sich noch ziemlich vollständig jene rothen eingelassenen Ornamente erhalten, die den aufmerksamen Beschauer in den Stand setzen, zu urtheilen, wie ehemals diese Büchse in ihren ornamentalen Theilen beschaffen gewesen sein mag.

*) Vgl. unsere Beschreibung der deutschen Reichskleinodien in den Mittheilungen der K. K. Centralcommission zur Erhaltung der Baudenkmale, im März-, April- und Maihefte 1857. Wien in der K. K. Staatsdruckerei.

3.

Kusstäfelchen,

silbervergoldet mit Glasverschluss und dahinter befindlichem Schnitzwerk in Palmholz.

Höhe 10½ Centimeter, Breite 9 Centimeter, Tiefe 2½ Centimeter. XVI. Jahrhundert.

Diese Kapsel, welche die Bildungen der Goldschmiedekunst gegen Schluss des Mittelalters charakteristisch zum Vorschein treten lässt, wurde ehemals in feierlichen Messen, beim *„Agnus Dei“* als *„osculum pacis“* vom Subdiakone allen im Ornate im Chore befindlichen Geistlichen zum Friedenskusse dargereicht, daher auch der Name. Das Gefäss ist basirt auf einem schön profilirten Fusse, im länglichen Rechteck angelegt; auf demselben erhebt sich eine kleine durchbrochene Galerie in Kreisen, die jedesmal durch zwei sogenannte Fischblasen belebt sind. Ueber dieser durchbrochenen Galerie nimmt man in länglich runder Form einen Glasverschluss wahr, der mit einer stark gewundenen Profilirung als Cordon abgefasst ist. Hinter diesem Verschlusse befindet sich eine Hohlkehle, in welcher die Kunst des Goldschmiedes eine reich geformte Guirlande angebracht hat, zusammengesetzt aus Blättern und Blüthen, die bereits die Zeiten der Spätgothik stark zu erkennen geben. Hinter diesem mit grosser Meisterschaft ciselirten Laubrand setzt sich in Rundbogenform eine Kapsel an, die auf der glatten Hinterfläche eine kleine Handhabe zeigt, zum Anfassen bei Darreichung des Friedenskusses. Diese Handhabe hat die Form eines geschlungenen Spruchbandes. Die eben beschriebene kunstreiche Einfassung umschliesst ein bei weitem kunstvolleres niedliches Sculpturwerk, das in meisterhafter Technik und fast mit minutiöser Zierlichkeit den Moment der Anbetung der drei Könige zur Darstellung bringt, das Lieblingsthema der Künstler des Mittelalters, namentlich aber der Maler und Bildhauer im „alten hilligen Köllen.“ Die drei Weisen, im Aeussern zugleich auch repräsentirend die drei Alter des menschlichen Lebens, oder wie andere wollen die drei damals bekannten Welttheile, befinden sich als Jüngling, Mann und Greis auf der einen Seite. Auf der andern Seite kniet Joseph als *„vir justus“*; darüber die Gestalten von Ochs und Esel. In der Mitte sitzt unter einem einfachen Bauwerk die Madonna mit dem Jesuknaben. Diese ganze Scene überragt als Hintergrund ein Berg und hat hier in äusserst delicater Technik, mit der Lupe gearbeitet, der fleissige Künstler im Tiefgrund die Stadt Bethlehem und die Erscheinung der Engel bei den Hirten auf dem Felde zur Anschauung gebracht. Composition und Haltung dieser reichen Scenerie ist äusserst zart und edel. Die technische Ausführung in Buchsbaumholz zeugt von einer Gewandtheit und Kühnheit in Handhabung des Meissels, wie man sie im kleinen Maasstabe angewandt, seltener anzutreffen gewohnt ist. Der Faltenwurf der Gewänder ist bereits sehr geknickt und erinnert an die bevorstehende Ausartung des Styles, wie ihn die Compositionen der Dürer'schen Zeit zeigen. Diese feine Sculptur ist im Innern nochmals umlegt mit einem delicat

ciselirten Laubkranz, der mit grünem und violettem Email überkleidet ist. Sowohl die Sculptur, als auch die Detailformen, die in Silbervergoldung der Goldschmied bei der Einfassung angebracht hat, besagen deutlich, dass das vorliegende niedliche Kunstwerk im Beginne des XVI. Jahrhunderts seine Entstehung gefunden haben dürfte.

Mit dieser Zeitangabe will jedoch die Inschrift so wie die Form der Wappen auf der hintern Fläche gar nicht im Einklange stehen. Es befinden sich nämlich auf der hintern Abschlussfläche die eingravirten Wappenschilder der alten Geschlechter der von Loen und Wulfskhel. In dem untern Rande liest man die Inschrift in Majuskeln der Renaissance: Anna Maria von Loen D. D. anno 1643 den 25[ta] Junii. Da die Formen, worin das Ganze ausgeführt ist, wie früher bemerkt, wenigstens um 130 Jahre älter sind, so lässt sich mit Grund annehmen, dass das vorliegende „*osculatorium*“ sich bereits länger im Besitz der Familie von Loen befand und 1643 der Inschrift zufolge von der obengedachten gleichnamigen Geschenkgeberin der Kirche zu den „goldnen Heiligen“ in Köln verehrt wurde.

4.

Reliquien-Büchse,

in Holz mit bemalten Heiligenfiguren in Tempera.

Höhe 23 Centimeter 2 Millimeter, Durchmesser des Fusses 13 Centimeter 3 Millimeter. — XV. Jahrhundert.

Diese interessante Reliquienbüchse, die wir in dieser Form nirgendwo anders angetroffen haben, ist hinsichtlich ihrer äussern Gestaltung übereinstimmend mit jenen Salbgefässen, die auf ältern Sculpturen und Malereien jene weinenden Frauen, die zum Grabe gingen, in Händen halten. Eigenthümlich ist es auch, dass selbst der Gang der drei Frauen zum Grabe auf dieser zierlichen Büchse äusserst zart und delicat auf glatt vergoldetem Grunde zur Darstellung gebracht ist und dürfte daraus die Hypothese hergeleitet werden, dass ehemals Reliquien in dieser originellen Büchse aufbewahrt wurden, die mit dem Grabe des Heilandes vielleicht in Beziehung stehen mochten. Eingangs des geöffneten Grabes erblickt man nämlich, übereinstimmend mit den bezüglichen Worten der h. Schrift, den Engel in weissen Gewändern, der auf die leeren Grabtücher hinweisend, in dem Momente dargestellt ist, wie er zu den weinenden Frauen die Worte spricht: „*surrexit et non est hic.*“ Maria, Jacobe und Salome sind aufrecht dargestellt an der Langseite des Grabes, jede ein Salbgefäss haltend. Das Costüm dieser drei weinenden Frauen hat der Künstler vollständig aus seiner Umgebung gewählt. Ferner hat er in den drei Frauen die drei Lebensalter des Menschen wie es uns scheinen will, zur Anschauung bringen wollen; die eine dieser Matronen veranschaulicht das angehende Alter; die zweite Figur zeigt eine Frau im mittlern Alter und das dritte Frauenbild stellt eine verschleierte Jungfrau von jugendlichem Aeussern dar.

Als weitere Darstellung folgt jetzt das zartgemalte Bild der Kaiserin Helena, die in der rechten Hand das Kreuz hält, in der linken die Grabeskirche. — Ihr Haupt ist geziert mit der Kaiserkrone, die in Weise der byzantinischen Kronen mit einem doppelten Bügel geschlossen ist. Die Kirche, die die Kaiserin in der Linken hält, zeigt im Bilde einen Kuppelbau in Rundform. Es ist möglich, dass dieselbe annäherungsweise jene Form imitirt, in welcher sich ehemals die ursprüngliche Kuppelkirche von Gereon auszeichnete, von der ältere Chronisten behaupten, dass sie von der h. Helena erbaut worden sei. Dieser *„patrona secundaria“* von St. Gereon, einer Kirche, die ehemals ihrer vielen, auf Gold gemalten Heiligen wegen den auszeichnenden Namen *„ad aureos sanctos“* führte, reiht sich das Standbild des ersten Patrons an, dessen Namen heute noch die Kirche führt, des heiligen Gereons im ritterlichen Gewande, als „legionarius.“ Der Waffenrock desselben ist mit dem bekannten Gereonskreuz geschmückt, ebenso das Banner, das er mit der Rechten hält. Sämmtliche sechs Darstellungen auf einem glanzgoldenen Grunde bekunden, was die Composition betrifft, einen tüchtigen Meister, dem es gegeben war, jene Ideale der Heiligen, die er im frommen Gemüthe erschaute, auch in zarten Formen und in edler Technik zur Ausführung zu bringen.

Irren wir nicht, so dürften diese Figuren, die einen weichen geübten Pinsel erkennen lassen, in einer spätern Zeit durch ein anderes Farbpigment stellenweise ziemlich dicht übermalt worden sein. — Nach der Haltung der Figuren und namentlich dem trefflich geordneten Faltenwurf zu urtheilen, dürfte das vorliegende interessante Kunstwerk im dritten Viertel des XV. Jahrhunderts seine Entstehung gefunden haben. Der obere Theil der Reliquienkapsel, die in der innern Höhlung ein ziemlich weiches Holz, das nicht von Wurm angefressen ist, erkennen lässt, bildet einen nach oben hin ausladenden Deckel zum Verschluss, der ebenfalls vergoldet, in seiner Mitte den Heiland erkennen lässt, mit segnender Rechten und in der linken Hand die Weltkugel haltend. — Würde man in dieser Darstellung des Heilandes in seiner Herrlichkeit, die im Mittelalter so oft vorkommende *„majestas Domini“* erkennen, so dürften die unten beschriebenen Heiligenfiguren als jene fürbittenden Heiligen zu betrachten sein, die mit dem Herrn erscheinen werden, wenn der Tag des Gerichtes naht.

Was nun die Bestimmung dieser merkwürdigen, bemalten Reliquienbüchse anbelangt, so könnte es in Zweifel gezogen werden, ob die vorliegende *„pyxis lignea depicta“* ursprünglich als *„reliquiarium“* angefertigt worden ist, oder ob sie etwa als *„receptaculum“* diente und angefertigt wurde zur Aufnahme eines reichen Gefässes in Silbervergoldung, worin in der Charwoche die Eucharistie beigesetzt wurde, wodurch dann auch äusserlich, namentlich aber durch die oben angegebene bildliche Darstellung, das *„sepulchrum Domini“* angedeutet werden konnte. Obschon eine Restauration der zarten Malereien, die vom Zahn der Zeit sehr angenagt sind, zu wünschen wäre, so würde es doch bezweifelt werden können, ob eine Wiederherstellung zu ermöglichen sei, die den primitiven Charakter der schönen Malereien nicht beeinträchtigte.

5.

Reliquien-Kästchen,

aus einer beinartigen Substanz.

Länge 40 Centimeter, Höhe 11½ Centimeter, Breite 25 Centimeter. XII. Jahrhundert.

Dieses oblonge „scrinium“ in sehr eigenthümlicher, offenbar orientalischer Form, liefert, zugleich mit der vorher beschriebenen Elfenbeinbüchse den Beweis, dass man im Zeitalter der Kreuzzüge durch Ritter und Pilger eine Menge Reliquien aus dem Orient in den Occident überbrachte und zur Aufbewahrung derselben Reliquiarien in den mannichfachsten Formationen und den verschiedenartigsten Materialien grösstentheils aus dem Oriente selbst mit zu überbringen pflegte. Daher findet man auch in ältern Schatz- und Reliquienverzeichnissen vielfach die Bezeichnung: *„reliquiae transmarinae, scriniolum persicum, vasculum orientale.“*

Ein sachlicher Beweis, dass auch dieses viereckige Schreinchen im Oriente seine Entstehung gefunden habe, ist noch darin zu finden, dass dasselbe System der Ornamentation, wie es sich auf der durch Neschi-Inschriften beglaubigten arabischen Büchse der vorhergehenden Nummer vorfindet, auch an dem vorliegenden Reliquienkästchen beibehalten ist und zwar ausgeführt in einer ganz ähnlichen Substanz.

Was das Material betrifft, womit in dünnen Platten die innere Lade aus einem feinen Holze bekleidet ist, so wagen wir nicht zu behaupten, ob diese weissliche Masse, die auf den ersten Anblick hin sich wie Belegplatten von Knochen darbieten, entweder aus Elfenbein, was unwahrscheinlicher ist, oder aus Wallrosszahn genommen sei. Die drei aufsteigenden Seiten des Reliquiariums, ebenfalls mit dünnen knochenartigen Deckplatten belegt, zeigen an den 4 Rändern ein eingegrabenes Ornament, das sich schlangenförmig in einander windet und in jeder Windung kleine Kreise zeigt, in denen Punkte, als Centrum, sich befinden. In der Mitte erblickt man ein schmales Panelstück durch rothgebeizte Beinmasse gebildet, das in der Mitte kleinere Durchbrüche, als Stäbe vertikal neben einander laufend, zeigt, hinter welchen eine hornartige, durchsichtige Platte zum Vorschein kommt, die auf der hintern Seite Spuren eines Goldlackes erkennen lässt. Die einzelnen Stücke des Kästchens sind an den vier Ecken und nach unten zusammengehalten, von lilienförmigen Ornamenten aus Eisen gebildet, die ehemals ebenfalls vergoldet gewesen sein mochten. Der grösste Reichthum des Ornamentes entfaltet sich auf dem obern Deckel dieser *„arcula“* der etwas ausgerundet zu sein scheint. Dieser Deckel wird nämlich nach den vier Seiten hin ebenfal.s wieder durch schlangenförmig gewundene Ornamente abgegränzt, die mit dem Stichel einfach in die elfenbeinartige Masse eingegraben worden sind. Alsdann folgt bandförmig eine zweite Umrandung, die in der Mitte blos eine Menge rundausgedrehter kleiner Kreise zeigt, unter welchen eine vergoldete Unterlage wieder zum Vorschein kömmt. In dem mittleren Quadrate, das auf dem Deckel durch diese beiden Randeinfassungen gebildet wird, zeigt sich offenbar aus rothgebeizter Beinmasse eingelegt

die Form eines griechischen Kreuzes, mit ziemlich gleichlangen Querbalken, das an beiden Seiten ebenfalls wieder von zwei kleinern Kreuzen aus demselben gerötheten Materiale formirt, umgeben ist. Die vier breitern Kreuzbalken sind wiederum durch kleinere Kreise durchbrochen, damit die unterlegte Vergoldung sich kenntlich macht. Der mittlere Querbalken des Kreuzes hat ebenfalls eine Durchbrechung *à jour* nach demselben Systeme formirt, wie an den eben beschriebenen vier Flachseiten, wodurch abermals die unterliegenden Goldplättchen ans Licht treten. Noch verweisen wir bei der detaillirten Beschreibung dieses orientalischen Reliquienkästchens auf die acht kleinern Kreuzchen, die in Durchbrechung von einem kleinen punktirten Kreise umgeben, an den beiden Langseiten des Reliquiengefässes und zwar auf dem Deckel desselben ausgeschnitten sind. Die Form dieser Kreuze ist die der Malteserkreuze und lässt sich die Gestaltung, sowie die Umkreisung dieses Ornamentes vollständig als eine namentlich in Byzanz im früheren Mittelalter sehr beliebte Verzierung erkennen, wie sie sich in Malereien, Stickereien und Webereien des Orientes häufig wiederfindet. Dieses, Jahrhunderte hindurch im Oriente, namentlich in der byzantinischen Kunst, stagnirende Ornament bezeichnet der bekannte päpstliche Biograph *Anastasius Bibliothecarius* an vielen Stellen seiner „*vita Rom. Portif.*“ mit dem Ausdrucke „*cum orbiculis et cruce.*“

Was nun die Zeit der Entstehung dieses seltenen Reliquiengefässes angeht, so glauben wir nach Vergleichung älterer Reliquienbehälter in ähnlicher Form annehmen zu sollen, dass dies vorliegende Kunstwerk zur selben Zeit im Oriente seinen Ursprung gefunden habe mit jenen zwei merkwürdigen Reliquienkästchen von derselben Gestaltung und verwandter Formbildung, wie wir dieselbe vorlängst in der Sakristei der ehemaligen Benediktinerabteikirche zu Werden an der Ruhr gefunden haben. Wir glauben der Wahrheit nahe zu kommen, wenn wir die Entstehungsperiode der vorliegenden „*arcula quadrata*“ in das XI. oder spätestens in den Anfang des XII. Jahrhunderts hin verlegen.

6.

Teppichgewebe,

als *haute-lisse*, in vielfarbiger Wolle und mit naturhistorischen Darstellungen scenerirt.

XII. Jahrhundert.

Die in Zeichnung mitgeheilte seltene Teppichweberei ist von den vielen und zum Theil kostbaren Webereien, womit die hintern Brüstungsmauern der Chor-Absiden sowie die Chorschranken der Kirche zu den „goldenen Heiligen“ an Festtagen geschmückt sein mochten, die einzige, welche in dieser merkwürdigen Technik und in diesen eigenthümlichen Mustern aus der frühromanischen Kunstepoche sich bis auf unsere Tage gerettet hat.

Die Textur dieser alterthümlichen Wirkerei dürfte namentlich Technikern vom Fach grosses Interesse bieten, indem, unseres Erachtens nach, vorliegende Weberei, eines der ältesten Beispiele darbietet, in welcher Art und Weise dessinirte Teppichgewebe in der romanischen Stylperiode angefertigt zu werden pflegten und wie überhaupt sich die Anfänge der *haute-lisse* Webereien gestaltet haben. Es gibt nämlich die Kette des Gewebes sich zu erkennen, wie das an vielen schadhaften Stellen deutlich zu ersehen ist, als eine dichte Lage von starkgedrehten farblosen Hanfläden. Vermittelst des Einschlages *(trame)* hat die Kunst des Webers in vielfarbiger Wolle ein reichgestaltiges Dessin so zu erzielen gewusst, dass er nach Belieben sein Muster in unwesentlichen Ornamenten modificirte. Was nun die Muster selbst anbelangt, so muss gesagt werden, dass sie ein übersichtliches Motiv bilden, in welchem die Hauptparthien von Kreisen eingeschlossen werden, die sich aneinander schliessen und durch kleinere Kreise gegenseitig wieder in Verbindung stehen. Es würden demnach diese Dessins, ihrer allgemeinen Beschaffenheit nach, zu jenen figurirten Stoffen gerechnet werden können, die in ältern Inventarien bezeichnet werden als „*vela rotata*" oder *vela scutellata*, nämlich Gewebe mit tellerförmigen oder kreisförmigen Umrandungen, die als umfassende Medaillons das immer wiederkehrende Hauptmotiv umgeben. Andere Autoren nennen diese Art gemusterter Stoffe zuweilen auch: „*pallia orbicullata, cortina cum rotis et orbiculis.*" Wir fügen hier gelegentlich noch hinzu, dass diese kreisförmig gemusterten Stoffe vom VIII. bis XII. Jahrhundert fast stereotyp vorkommen und sehr beliebt gewesen zu sein scheinen.

An dem vorliegenden Teppichwerke hat der Durchmesser dieser wiederkehrenden Kreis-Medaillons eine grösste Ausdehnung von 60 Centimeters; der Grundfond selbst, auf welchem diese Rundkreise sowie die übrigen figuralen und ornamentalen Bildungen angebracht sind, ist zusammengesetzt aus zwei Farbnuançen, nämlich aus bräunlichen und bläulichen Farben, die ein kleines dreieckiges Dessin in abwechselnden Farben schachbrettförmig gebildet zum Vorschein treten lassen. Auf diesem Fond, welcher die Zickzackform imitirt, treten scharf hervor die eben gedachten grossen Kreise in einem gedämpften Weiss, das sich als Natur-Leinen, vielleicht auch als ungefärbte Wolle bei näherer Untersuchung herausstellen dürfte. In diesen breiten Umrandungen erblickt man eingewirkt eigenthümliche herzförmige Ornamente, die ineinandergeschoben, der Form eines Lorbeerkranzes nahe zu kommen scheinen. Das mittlere Medaillon, das auf bräunlich bläulichem Grunde eine naturhistorische Scene in weissgelblichen Localtönen zur Anschauung bringt, lässt den Kampf des sagenhaften geflügelten Greifen mit einem andern Thierunholde im Bilde erkennen, worin man einen Zweihufer aus der Gattung der Rinder wahrnehmen möchte. Ob diesen Thieren eine symbolische Deutung zu unterlegen sei, lassen wir einstweilen noch dahin gestellt sein; nur das bemerken wir vorübergehend, dass der sogenannte „*grypho*", halb Vogel, halb Vierfüsser, schon im frühesten Alterthum in Abbildungen vorkömmt und aus dem Oriente, den Sagen der Inder und Perser seinen Ursprung herleiten dürfte. Seiner vielfachen Nutzanwendungen wegen haben Moralisten des frühern Mittelalters in den bekannten

Physiologien, die noch zahlreich auf uns gekommen sind, die Deutung des „Vogel Greifes“ oft und sinnig versucht*) und hat die bildende Kunst denselben nicht nur in Webereien, sondern auch in der Sculptur häufig als getügiges Ornament zu decorativen Zwecken trefflich zu benutzen gewusst. Auch die vorliegende Darstellung, die das geflügelte Ungeheuer abbildet, wie es seinen Raub in Sicherheit bringt und ihn eben in die Lüfte entführt, ist durchaus decorativ und nicht naturalistisch behandelt und durchgeführt. Deswegen sind auch sämmtliche Extremitäten der beiden Thierbildungen pflanzenartig in Weise von romanisirendem Blätterschmuck wiedergegeben. Ferner machen wir auf die Bandstreifen aufmerksam, von welcher die Körper der beiden Thierbildungen, am Halse und Unterleibe, durchzogen werden und fügen zur Erklärung dieser eigenthümlichen Streifen hinzu, dass an ältern orientalischen Seidengeweben unserer Sammlung diese Bandstreifen an ähnlichen phantastischen Thiergestalten immer wieder zum Vorschein treten. Noch auf eine Eigenthümlichkeit der ornamentalen Behandlung und Auffassung des geflügelten Greifen verweisen wir hier im Vorbeigehen, nämlich auf das Vorkommen einer sogenannten „*palmette*“, deren Spitze nach unten gekehrt, sich auf dem Oberschenkel des Vorderfusses der beiden phantastischen Thiere vorfindet, wodurch ebenfalls der orientalische Ursprung dieser merkwürdigen *haute-lisse*-Weberei nach Analogie einer grössern Zahl von alten Seidengeweben sich nicht undeutlich zu erkennen giebt. Hier ist auch noch hinzuzufügen, dass in einigen Umkreisungen der Greif, durch dessen Schnabel merkwürdiger Weise ein Ring sich durchzieht, im Kampfe dargestellt ist mit einem kleinern Bewohner der Luft, einem Geyer oder jungen Adler, der im Fluge als Schwächerer dem Stärkeren seine Beute streitig zu machen scheint.

Wie früher schon bemerkt, sind diese grössern Kreise durch kleine Kreismedaillons im Durchmesser von 16 Centimeter gegenseitig nach vier Seiten in Verbindung gesetzt und zeigt, sich in diesen kleinen Kreisen gleichmässig zurückkehrend, eine phantastische Kopfbildung, von der ausgehend nach den vier Seiten romanisirende Blätterverzierungen sich entwickeln, die die Monotonie der Kreisform zu durchbrechen streben. In den Zwickeln, die sich ergeben aus der Zusammensetzung dieser Kreise hat der Komponist als ausfüllendes Nebenornament ebenfalls wieder den ebengedachten byzarren Kopf und einzelne Laub-Ornamente durch den Einschlag in gelblicher Farbe zu erzielen gewusst.

Die obenbeschriebenen Dessins erhalten in einem 20 Centimenter breiten Umfassungsrande einen zierlichen Abschluss. Gleichwie in dem ganzen Gewebe als Tiefgrund die bräunlich rothe und grünlich bläuliche Farbe vorherrscht, und die Dessinirungen in gedämpften weisslichen Tönen auftreten, so hat der Teppichweber des Mittelalters umgekehrt den Fond dieses Umfassungs-Randes weiss gestaltet und dessgleichen die Laub-Ornamente in brauner und blauer Farbe angedeutet. Diese Ornamentationen erinnern in ihrer genialen Komposition, die

*) Physiologus, nach einer Handschrift des XI. Jahrhunderts herausgegeben und erläutert von Dr. G. Heider. Wien 1851.

gleichmässig immer wieder zurückkehren, an die romanisirenden Formen, wie sie manchmal die Kunstweise des Occidentes im 12. Jahrhunderte aufzustellen pflegte; jedoch scheinen die Verbindungen der einzelnen Laubornamente durch den phantastischen Thierkopf, so wie auch einzelne Ausladungen der Blätter auf orientalischen Ursprung hinzudeuten.

Bei genauerer Besichtigung dieses interessanten *Haute-lisse* drängen sich zur Beantwortung zwei Fragen auf, die wir in Folgendem nur in Kürze zu beantworten versuchen wollen. Wo und wann ist dieses Gewebe angefertigt worden und welchem Zwecke war es ehemals bestimmt? Nach sorgfältiger Vergleichung dieses Stoffes mit echt orientalischen Geweben haben wir, einem gewissen Stilgefühle folgend, gleich bei der kürzlichen Wiederauffindung dieses an abgelegener Stelle in Vergessenheit gerathenen Zeuges die Ueberzeugung gewonnen, dass dasselbe nicht dem Occidente, sondern dem Oriente, dem eigentlichen Vaterlande der Weberei, sowohl für Seiden als auch für Wollenstoffe, seinen Ursprung zu verdanken habe. Dafür spricht nicht nur die eigenthümliche Zusammenstellung, Wahl und Mischung der Farbtöne in auffallender Aufeinanderfolge, sondern auch die Ausprägung und charakteristische Ausbildung der einzelnen Laubornamente, wie sie dem Abendländer in der romanischen Kunstperiode in dieser Gestaltung nicht eigen waren; am meisten aber die Wahl und Durchführung der bildlichen Darstellungen, die sich deutlich zu erkennen geben als Ornamente, die jenen entfernten Gegenden entlehnt sind, wo nach der Annahme des Mittelalters der fabelhafte Greif seine Heimath und Behausung hatte. Möglich ist es, dass dieser Teppich, den mittelalterliche Schatzverzeichnisse auch unter der Bezeichnung *„pallium transmarinum“, cortina persica“* oder auch *„velum tartaricum“* kennen, entweder an der Küste Kleinasiens, Arabiens oder in den gewerbfleissigen Städten Alexandrien, Damaskus angefertigt worden ist. Diese unsere Vermuthung scheint uns noch mehr an Wahrscheinlichkeit dadurch zu gewinnen, da es bekannt ist, welchen ausgedehnten Handel die Schiffe der Genueser, Pisaner und Venetianer Kaufleute in jener Zeitepoche mit den ebengedachten industriellen Ländern des Orients unterhielten, zu einer Zeit wo das Abendland durch die Schaaren seiner Kreuzritter die bisheran verschlossenen Pforten des Orientes sich zu eröffnen gewusst hatte. Es dürfte schwer fallen eine bestimmte Jahreszahl zu fixiren, wann das vorliegende Gewebe im Orient seinen Ursprung gefunden habe. Das jedoch scheint uns ziemlich festzustehen, dass die Anfertigung dieses Meisterwerkes orientalischer Weberei vor der Mitte des 12. Jahrhunderts zu suchen sein dürfte.

Es erübrigt nun noch in Kürze darauf hinzuweisen, welchem kirchlichen Gebrauche ursprünglich diese Wirkerei gewidmet gewesen sein möge. Wir glauben nicht annehmen zu sollen, dass es als *„stragulum“* zur Bedeckung des Fussbodens im engern Chor oder zur Bedeckung der Altarstufen gedient habe. Nicht nur die delikaten, leicht zu beschmutzenden Farben sondern auch die technische Zusammenfügung und das kleine, fein gemusterte Dessin des Gewebes scheint mit dieser letzten Annahme im Widerspruche zu stehen. Wir glauben deshalb mit mehr Wahrscheinlichkeitsgründen die Hypothese aufstellen zu dürfen, dass das

fragliche Teppichwerk entweder als Wandbekleidung ehemals in der Kirche, *„ad aureos sanctos“* an der Stelle im Chor benutzt wurde, die wir bereits im Eingange andeuteten, oder aber dass dasselbe als theures Gewebe diente, um die Altarmensa, vielleicht als Vorhang, nach vier Seiten zu verhüllen, endlich aber auch, um als schützende Decke benutzt zu werden, zur Ueberlage über die Leintücher des Altars, wie dieselben heute noch in vielen Kirchen nach Beendigung des Morgen-Gottesdienstes als Vesperaltücher, um Staub abzuwehren, im Gebrauch sind. Nach Durchsicht mehrerer älteren Schatzverzeichnisse von Stifts- und Kathedralkirchen, die wir im letzten Jahre auf ausgedehnten Reisen zahlreich anzusammeln und in Abschrift zu nehmen Gelegenheit hatten, ist es uns einleuchtend geworden, dass im frühern Mittelalter grössere Kirchen eine Menge solcher kostbaren historisch figurirten Gewebe besassen, womit an Festtagen die Wände der Langschiffe, mehr aber die des Chores behängt und ausgeschmückt wurden. Ein besonders inhaltreiches Schatzverzeichniss des St. Veitsdomes zu Prag vom Jahre 1387 enthält unter der Ueberschrift *„Rubrica de cortinis“* in langer Reihe eine Aufzählung von solchen ältern gewebten oder reichgestickten Wandteppichen und Bekleidungen für das innere Hochchor. Unter andern interessanten Angaben heben wir hier für unsern vorliegenden Zweck folgende Aufzählungen hervor: *„Item cortina minor, quae solet suspendi in antiqua ecclesia una cum tribus praescriptis in festis principalibus. Item cortina in brunatico cum rotis in quibus sunt grifones. Item cortina una de duobus aliis facta, una pars cum leonibus et grifonibus alia de opere graeco.* Nach Analogie dieser Wandteppiche und kunstreichen Behänge mit eingewebten Löwen und Greifen von griechischer Arbeit, wie sie ehemals der Prager Domschatz aufzuweisen hatte, dürfte auch, mit Umgehung der beiden letzten obengedachten Gebrauchsangaben, das merkwürdige orientalische Teppichgewebe *„opere graeco“* von St. Gereon als Festtagsbehang im innern Chor ehemals benutzt worden sein.

Noch fügen wir hinzu, dass, in Hinsicht von gleichartigen Teppichen, die, analog mit dem ebenbesprochenen, ehemals die Kirchen des Occidents schmückten, ausgedehnte Nachforschungen uns die Ueberzeugung beigebracht haben, dass das in Rede stehende Gewebe heute in ähnlicher Musterung und verwandter Technik wohl schwerlich mehr seines Gleichen finden dürfte. Es hat dies wohl darin seinen Grund, dass die beiden letzten Jahrhunderte nicht im Mindesten ein kunsthistorisches Interesse für ähnliche merkwürdige Zeuge sich bewahrt hatten, zumal wenn sie durch den Zahn der Zeit beschädigt und abgenutzt waren, was besonders bei Geweben von diesem Alter und bei einer Zusammensetzung von Wolle und Leinen häufig der Fall war. Die meisten gewirkten und gestickten Teppiche, die uns zu Gesicht gekommen sind, sind jüngern Ursprungs und stammen meistens aus dem XIV. und XV. Jahrhundert. Die ältesten und, unseres Wissens nach, vollendetsten Tapisserien trifft man bekanntlich in grossartigen Darstellungen zu Bayeux*) und leitet man ihren Ursprung her aus dem XI. Jahrhundert,

*) Vgl. die Beschreibung desselben in der *Revue anglo-française de M. de la Fontenelle de Vandoré, Poitiers tom. II. pag.* 433—437.

und zwar von der kunstgeübten Hand der Königin Mathilde, der Gemahlin Wilhelm des Eroberers. Ein anderes nicht weniger merkwürdiges Teppichgewebe rühmt sich heute noch der Dom zu Halberstadt zu besitzen, und sind mit diesen umfangreichen Geweben, enthaltend eine grössere Zahl figürlicher Darstellungen aus dem alten und neuen Testamente, die innern Absperrungswände des Hochchors bedeckt. Hinsichtlich der technischen Ausführung haben diese merkwürdigen und seltenen Tappisserien, die ebenfalls im XI. Jahrhundert ihre Entstehung gefunden haben dürften, viele Aehnlichkeit mit dem vorliegenden merkwürdigen Gewebe aus St. Gereon. Noch fanden wir in der Schatzkammer der ehemaligen Stiftskirche zu Quedlinburg einige seltene Ueberreste von Teppichen, jedoch mit figürlicher Darstellung durchwebt, die hochstehend, ähnlich unsern heutigen Velourteppichen, fabricirt waren. Diese letztgenannten dürften unseres Dafürhaltens noch ein höheres Alter für sich beanspruchen. Bei dem grossen Interesse, das die Mitglieder des Kirchenvorstandes von St. Gereon für ähnliche Ueberbleibsel mittelalterlicher Kunst besitzen, steht es mit Grund zu erwarten, dass von erfahrener Hand dieser ehrwürdige Bruchtheil einer verloren gegangenen Kunstindustrie eine zweckmässige Wiederherstellung und eine würdigere Aufbewahrung an passender Stelle nächstens erfahren werde.

7.

Reliquiengefäss,

in Form eines Armschenkels mit ausgebreiteter Hand; silbervergoldet.

54 Centimeter Höhe; grösste Breite 22 Centimeter. XIII. Jahrhundert.

Dieses *brachium* gehört mit dem folgenden unstreitig zu den reichsten Reliquiengefässen in dieser Form, die Köln heute noch besitzt und dürfte dasselbe, was die vielgestaltigen Ausbildungen seiner getriebenenen Ornamente, die feine Entwickelung des Filigrans und die technisch gelungene Darstellung der emaillirten Halbfiguren betrifft, aus der Blüthezeit der romanischen Goldschmiedekunst, der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts herrühren. Auf dem untern Fussstück mit zierlich getriebenen, spät-romanischen Laubornamenten erhebt sich von einer freistehenden durchbrochenen Verzahnung umgeben, der Unterschenkel eines Armes *(tibia.)* Derselbe ist bekleidet mit einem Gewandstücke, das eine Oeffnung des weiten Aermels *(manica)* zum Vorschein treten lässt. Das Gewandstück hat die Ausdehnung und Gestalt eines Aermels, wie derselbe an der Dalmatik des XIII. Jahrhunderts zu ersehen war; sowohl der untere Saum, als auch die Abfassung an dem obern Theile sind mit reichen Ornamentationen umrandet. Der untere Saum „*praetexta*“ bildet auf glattem silbervergoldeten Grunde einen ziemlich breiten Filigranrand, der nach kurzen Zwischensätzen mit einzelnen zierlich gefassten Amethisten und Luxsaphiren verziert ist.

Der Gewandtheil selbst ist in getriebenem Silberblech durch einzelne kleine Faltenbrüche angedeutet. Die obere Abfassung, unmittelbar über dem Fusssockel, ist verziert mit fünf Medaillons in Halbkreisform, welche als nigellirte und inkrustirte Email in der Mitte den segnenden Heiland, mit dem Alpha und Omega und dem aufgeschlagenen Buch zur Darstellnng bringen. Zur Seite dieser *„majestas Domini“* erblickt man die Halbfigur des heiligen Felicissimus und neben diesem das Bild des Donators, wahrscheinlich des zeitlichen Probstes von St. Gereon in der Stellung, wie er als *„suplex“* die beiden Reliquienarme dem h. Felicissimus weihend übergibt; die darunter befindliche Inschrift in Gold auf blau emaillirtem Grunde nennt diesen Geschenkgeber in Abkürzungen: *„Präpositus Arnoldus de Burne.“* Auf der rechten Seite des Heilandes zeigen sich ferner in Halbmedaillons die Brustbilder der h. Helena und des h. Gereon. Fast sämmtliche Emaillirungen sind als *„émaux champlévé“* gehalten; nur die Halbfiguren selbst treten in Gold hervor und sind die Umrisse derselben in Niello angedeutet.

Aus dem obenbeschriebenen Gewandtheile ragt das Handgelenk mit einer geöffneten Hand in Silber getrieben und vergoldet hervor; dieses Handgelenk selbst ist umgeben von einem anliegenden Gewandtheile in Form eines Leibrockes, der oben mit einem schmalen Filigranrand und gefassten Steinen ornamentirt ist. Noch fügen wir hinzu, dass auf der vordern Seite dieser *„hierotheca in brachii modum formata“* in einem Vierpass, von Filigranirungen eingefasst, ein grosser Rauchtopas sich befindet und zwar trägt dieser an einem beweglichen Charnier angeheftete Vierpass die Bestimmung, als Thürverschluss zu dienen, um die im Innern befestigte Reliquie sichtbar werden zu lassen. Der Inschrift zu Folge, wie sich dieselbe auf der untern kräftig gravirten, vergoldeten Platte befindet, sind in dem Innern des Reliquienraumes noch mehrere *„ossa sanctorum“* verschlossen, die äusserlich nicht sichtbar sind. Diese untere Fussplatte hat eiförmig die Gestalt eines romanischen Schildes und erblickt man in der Mitte ein lateinisches Kreuz, das ungefähr jene Gestaltung hat, wie dasselbe in dem Wappenschilde des h. Gereon als Legionspräfect häufig ersichtlich ist. Dieser innere Schild mit dreifacher Umrandung ist von vier Seiten mit Halbkreisen umgeben, worin in energischer Gravirung die Brustbilder von vier Engeln dargestellt sind, die übrigen Flächen der untern reich ornamentirten Deckplatte zeigen ziemlich regelmässige Punktirungen, die mit einem groben Stichel hervorgebracht worden sind. Auf diesem so präparirten Tiefgrunde befinden sich romanische Laubornamente, wie sie die Uebergangsperiode vom romanischen in den gothischen Styl charakterisiren. In den gehäuften Umkreisungen sind auf dieser Deckplatte die Namen jener vielen Reliquien in spätromanischen Majuskelinschriften eingegraben, die im Innern des Reliquiars eingeschlossen sind. Der Anfang der Lesung ist angedeutet durch ein eingravirtes griechisches Kreuz. Es folgt alsdann nachstehende Inschrift: *„Reliquiae Laurencii, Stephani, Nerei, Achilei, Domicillae, Vincencii, Marii et Marthae, Hermetis, Anastasii P. P.;“* in der zweiten herzförmigen Umkreisung liest man ebenfalls in spätromanischen Majuskeln das folgende Legendarium: *„de spongia Dni., Andreae Apost., de mensa Dni. de cilicio Agn. Paulini.“* Ferner in der folgenden Umkrei-

sung: „*Metis victrix Militum Thebeorum Martyrum.*“ Endlich in der vierten und letzten Umrandung die Bezeichnung: „*et Agapiti Sixti Felicissimi.*“ Auch auf dem untern Pedalstücke liest man auf einem schmalen Rande unterhalb der durchbrochenenen Kammverzierung gleichfalls in spätromanischen Majuskeln folgenden Leoninischen Vers: „*Helena haec inventrix sanctae crucis ad implevit opus lucis pio desiderio.*“

Sowohl die Inschriften, als auch die figürlichen Darstellungen in Email besagen es deutlich, dass beide Reliquiengefässe sowohl das vorliegende als das in der Beschreibung nachfolgende zusammengehören und dass sie zu einer und derselben Zeit ihre Entstehung gefunden haben. Dies geht auch hervor aus der Darstellung des auf emaillirtem Grunde im Brustbilde ersichtlichen Donators, der wie oben schon angedeutet als Weihgeschenke dem heilgen Felicissimus beide Reliquiengefässe darbietet, und dessen klar bezeichneter Name: Arnold von Born (Burne) später bei Durchsicht der Reihenfolge der Pröbste zur Feststellung eines bestimmten Zeitabschnittes führen dürfte, innerhalb welcher diese beiden Meisterwerke mittelalterlich kirchlicher Goldschmiedekunst angefertigt worden sind. Wir glauben der Wahrheit ziemlich nahe zu kommen, wenn wir die Bildungen dieser beiden gut erhaltenen Reliquiarien in ihrer Ganzheit und in ihren Detailformen auffassend, die Hypothese aufzustellen wagen: beide „brachia“ seien von einem Kölner „aurifaber“ angefertigt worden grade zu jener Zeit, wo der polygone Kuppelbau der Kirche „*ad aureos Sanctos*“ eben seine Vollendung erreicht hatte, was in das zweite oder dritte Jahrzehnt des XIII. Jahrhunderts fallen dürfte.

8.

Reliquiar,

in Form eines Armes, silbervergoldet.

Höhe 53½ Centimeter, grösster Durchmesser der Fussplatte 20½ Centimeter. XIII. Jahrhundert.

Auch dieser reichgeformte Reliquienbehälter ahmt im Aeussern die Form eines Unterschenkels mit erhobener geöffneter Hand nach. Es kann eine solche Form eines Reliquiariums gar nicht auffallend erscheinen, da man es im Mittelalter liebte die Reliquiengefässe äusserlich so zu gestalten, dass man auf den ersten Blick hin schon errathen konnte, welchem Körpertheile die darin aufbewahrte Reliquie ehemals angehört hatte. So finden sich z. B. in alten Schatzverzeichnissen Reliquiengefässe in Form eines Hauptes, Fusses, Beines etc. aufgeführt. Durch diese bildlichen Darstellungen einzelner wesentlichen Körpertheile soll jedoch nicht immer angedeutet werden, dass der betreffende Theil des Körpers sich in seiner Ganzheit darin befinden müsse, sondern es genügt auch das Vorhandensein einer kleinen Partikel, um durch das Reliquiarium das Glied zu veranschaulichen, wozu das kleinere „*os*“ gehört. Auch das vorliegende Reliquiar, ebenfalls ein in

Silber getriebener vergoldeter Armschenkel erhebt sich aufrechtstehend auf einem mit romanischen Laubornamenten verzierten Fussgestell als Sockel, welches nach oben hin mit einer einfachen blattförmigen Verzahnung umgeben ist. Auf der untern Platte, ebenfalls wieder in Form eines eiförmigen Schildes gehalten, erblickt man, viel einfacher ornamentirt, als das bei dem vorherbeschriebenen Reliquiengefäss der Fall ist, in der Mitte ein Kreuz der thebäischen Legion, von einem Kreise umzogen, worin folgende Inschrift in romanischen Majuskeln kräftig eingravirt ist: *„Rel. S. Sixti, S. Agapiti, S. Felicissimi, Thebaeorum Martyrum, de corporibus S. Nerei et Achillei.“* Um eine Abwechselung in den Ornamentationen des offenen und weiten Gewandärmels zu erzielen, womit der Unterschenkel bekleidet ist, hat der Goldschmied sowohl an der vertical ansteigenden als auch an der horizontal laufenden Randverzierung und Einfassung statt eines Ornamentes in Filigran, Verzierungen in vielfarbigen Schmelzen zur Anwendung kommen lassen. An dem untern breiten Saume, womit das Fussstück unmittelbar in Verbindung steht, erblickt man eine stärker hervortretende Randeinfassung, die in drei grössern emaillirten Halbmedaillons eine reichere Ausstattung erhält. In diesen Rundmedaillons sind im nielirten Email jene Heiligen dargestellt, deren Reliquien im Innern eingeschlossen sind; so erblickt man auf dem ersten Medaillon das Brustbild des „S. Agapitus“ auf dem zweiten das des „S. Sixtus und S. Lau“ (vielleicht Laurentius); in dem dritten und letzten Halbkreis endlich das Bild eines jugendlichen Heiligen mit der Märtyrerpalme, den die Inschrift näher bezeichnet als „S. Felicissimus“; zur Rechten dieses Märtyrers ersieht man die Abbildungen zweier Donatoren in bittender Stellung, und werden dieselben ebenfalls durch die Inschrift als derzeitige Vorsteher des St. Gereon-Stiftes bezeichnet, nämlich als „Praepositus Arnoldus“ und „Hermanricus Decanus.“ Zwischen diesen emaillirten halbkreisförmigen Schildchen befinden sich nicht Filigranarbeiten, wie an dem vorbeschriebenen Gefässe, sondern man erblickt in diesen Zwickeln, kunstreich in Silberblech getrieben und vergoldet vier Engelsgestalten in erhabener Arbeit, die Spruchbänder halten. Auf dem Vordertheile des Reliquiariums macht sich ebenfalls eine grosse Vierpassform als Oeffnung bemerklich, die die Freisicht der eingeschlossenen Reliquien zu vermitteln die Bestimmung hat. Dieser Vierpass ist mit Filigranarbeiten und vier grossen kunstreich gefassten Amethistagaten geschmückt. Bei Auffindung einer chronologisch geordneten Reihenfolge der frühern Stiftsprälaten von St. Gereon würde sich, wie oben schon bemerkt, die Zeit genau bestimmen lassen, wann von Seiten der beiden Geschenkgeber Hermanrich und Arnold diese „Brachialien“ geschenkt worden sind. Beide Reliquiarien bekunden in ihrer technisch sauberen und schönen Ausführung einen kunstgeübten Goldschmied, der nicht nur die Kunst des Emaillirens, des Filigrans als Meister verstand, sondern der auch in gleichem Grade mit grosser Geschicklichkeit zu treiben und zu graviren wusste. Aehnliche Reliquiarien in Form einer Hand mit Unterschenkel haben sich in ziemlich ähnlicher Ausstattung heute in Köln nur noch in St. Cunibert erhalten. Auch der reichhaltige Schatz des Münsters zu Aachen hat ein ähnliches *„brachium“*, jedoch in kostbarer Fassung aufzuzeigen und wird darin ehrfurchtsvoll aufbewahrt, der untere Armschenkel des „grossen christlichen Helden

Karl.“ Noch in mehrern Kirchen Kölns finden sich, meistens aus dem XIV. und XV. Jahrhundert herrührend, ähnlich gestaltete Reliquienbehälter, jedoch in der Regel in Eichenholz gearbeitet und reich vergoldet oder versilbert, mit gothisch durchbrochenen Thürverschlüssen, die geöffnet die darin verschlossenen Reliquien zu erkennen geben.

Diese und ähnliche reich verzierten Reliquiarien wurden bei öffentlichen Bittgängen und Prozessionen ehemals von den Stiftsgeistlichen feierlichst umhergetragen und wurden dieselben auch an Festtagen oder an den kirchlichen Gedächtnisstagen der betreffenden Heiligen als reiche Zierde auf die Lichterbank des Hauptaltares zur Verehrung hingestellt.

9.

Reliquientäschchen,

in Weise eines gestickten Beutels.

Höhe 15 Centimeter; Breite 17 Centimeter. XIV. Jahrhundert.

Diese sehr interessante Enveloppe hat sich heute als einzige Reliquientasche in Köln noch erhalten und repräsentirt hinsichtlich ihrer Form und Ornamentationsweise jene Reliquientäschchen, wie sie in alten Schatzverzeichnissen häufig vorkommen unter der Bezeichnung „*sacculum holosericum, bursa sericea, opere phrygionis confecta.*“

Hinsichtlich der interessanten Detailverzierung dieser Reliquientasche verdient bemerkt zu werden, dass diese eingestickten Muster auf Seidenstramin, als feststehende Reminiscenzen betrachtet werden können, wie die Nadelarbeiten *(acupictura)* schon seit der frühesten christlichen Zeitrechnung als technische Ueberlieferung aus den Tagen des klassischen Roms herrührend, das ganze Mittelalter hindurch geübt worden sind. Diese Nadelmalereien zeigen auf beiden Seiten abweichende Muster, die jedoch im gleichen System gehalten sind. Die eine reicher verzierte Seite lässt erkennen zwölf kleine Sechsecke, die mit kleinern rhomboidenförmigen Ornamenten verziert sind. Die Zwischenräume dieser zwölf grössern Compartimente sind kreuzförmig durch gestickte Ornamente ausgefüllt, wodurch diese Sechsecke wiederum hexagon eingeschlossen werden.

Die Farbtöne wechseln verschieden ab und spielt die rothe, die gelbe, die grüne und purpur Seide dabei die Hauptrolle. Die Farbenwahl muss in ihrer Zusammenstellung als eine glückliche bezeichnet werden, die sich von dem zu Bunten fern gehalten hat. Sämmtliche Stickereien sind, wie es der Augenschein lehrt, linearisch im Vieleck ausgeführt und hat die Stickerin das vorzüglich deshalb gethan, weil die Straminstickerei keine runden Linien zulässt. Die Art und Weise des Stickens würde man als eine Arbeit im Flammenstich näher bezeichnen können, der auf los gewebtem Leinen über einen bis vier Fäden fortspringt.

Auf der andern Seite der „*capsella*“ zeigen sich übereck gestellte Quadrate

in sechs Reihen geordnet, und zwar ist die eine Reihe dieser Quadraturen in Roth und Purpur abwechselnd gestickt und mit kleinen weissen Kreuzchen in viereckigen Maschen befindlich, ausgefüllt. Die andern Quadrate zeigen auf rothem oder grünem Fond jene, in der mittelalterlichen Straminstickerei so häufig wiederkehrenden Ornamente, die man heute als Verzierungen „*à la Grecque*“ bezeichnen würde, in welcher in der verschiedensten Modification der bekannte altgriechische Mäander zur Anwendung kömmt. Solche Formen, die sich sämmtlich im rechten Winkel bilden, hat die Kunst des freien Handstickens des Mittelalters, aus den classischen Zeiten herrührend, immer beibehalten und damit auf die verschiedenste Weise variirt. Der vorliegende merkwürdige Beutel bietet in seiner äussern Gestaltung, wie auch in seiner Ornamentation viele Analogie mit jenen zierlichen Geldbeutelchen, Almosentäschchen „*aumonières, escarcelles*“ wie sie im Mittelalter die vornehme Kirchgängerin als Schmuck und Zierde am Gürtel trug und wie solche reich verzierte Täschchen bei dem vollständigen Costüm des Patriziers und Rathsherrn im XIV. und XV. Jahrhundert niemals fehlen durften.

Es entsteht die Frage, ob dieses vorliegende zierliche Beutelchen ebenfalls früher nicht als „*aumonière*“ gedient habe, und dürfte man wohl dieselbe desswegen bejahend beantworten, weil die seidenen Schnüre, mit kleinen Quasten und goldenen Eichelchen verziert, die sich an demselben befinden, heute noch anzudeuten scheinen, dass vermittelst dieser Schnüre diese reichgestickte Börse ehemals an dem Leibgurt befestigt wurde. Dieselben Quasten in grüner Farbe kehren auch mit goldenen Eichelchen versehen an den untern Ecken des Täschchens wieder. Die Näthe zu beiden Seiten des Reliquiariums sind ebenfalls mit mehrern künstlich verschlungenen goldnen Knöpfchen besetzt. Eine genaue Besichtigung verwandter Analogien, wie wir dieselben in ähnlicher Stickerei an Stolen, Sudarien und andern liturgischen Gewandstücken noch häufiger vorfanden, haben uns die Ueberzeugung beigebracht, dass das vorliegende Kunstwerk, was in seiner Art heute seltener geworden ist, gegen Schluss des XIV. Jahrhunderts seine Entstehung gefunden haben dürfte.

10.

Vier gothische Messkelche,

sämmtlich silbervergoldet.

Einige aus dem Schluss des XV., andere aus dem Beginne des XVI. Jahrhunderts herrührend. Höhe zwischen 20—24 Centimeter.

Unter Figur 10 haben wir in verkleinerter Zeichnung den interessantesten der Messkelche aus St. Gereon mitgetheilt, der wie gewöhnlich einen sechstheiligen Fuss in Rosenblattform erkennen lässt. Der sechseckige Ständer sowie auch der Knauf dieses Kelches zeigen bereits eingravirte Ornamente, wie sie bei der Ausartung der Gothik gang und gäbe waren. Die sechs vorstehenden Pasten des „nodus“,

ehemals emaillirt, lassen heute noch, erhaben aufstehend, in Gravirung die sechs Buchstaben des Namens Jesus in gothischer Schreibweise mit dem Spiritus „*h*“ erkennen. Die Kuppe oder Trinkschale des Kelches ist offenbar neueren Ursprungs, wie das ihre moderne Form und Ausbildung des obern Randes deutlich erkennen lässt. Der vorliegende Kelch bietet sonst nichts Eigenthümliches, als dass eine Fläche des Fusses mit dem Wappen einer kölner Patrizierfamilie verziert ist, das wie es scheint, dem Geschlechte der „von den Jüdden“ angehörte. Es ist anzunehmen, dass dieses Geschlechtswappen hindeute, auf einen Geschenkgeber, welcher der obengedachten begüterten Familie angehörte und diesen Kelch dem alten Stifte von St. Gereon verehrt hat. Zu diesem Kelche gehört auch eine einfach gebildete Patene (Fig. 10. a), die ein „*signaculum*“ in Form eines Kreuzes, gegenüber dem ebengedachten Patrizierwappen, als einfache Gravirung, von einem Kreise umschlossen zeigt. Man erblickt nämlich auf rothemaillirtem Felde auf der rechten Halbseite des Wappenschildes drei spitze Judenhüte, wie sie im Mittelalter zur Bezeichnung des Judenthums immer dargestellt zu werden pflegten.

Der andere Messkelch mit rundem Fusse hat noch seine alte primitive Trinkschale vorzuweisen und zeigt derselbe sehr schöne Verhältnisse in seinen einzelnen Haupttheilen. Dieser Kelch ist sonst sehr einfach in seinen Gliederungen und Ornamenten, und gibt er sich dadurch als „*calix quotidianus*“ zu erkennen. Das in Rede stehende Gefäss scheint von einen frommen Stifter in der Absicht geschenkt worden zu sein, damit an einem bestimmten Votivaltar sein Kelch täglich bei der h. Messe in Gebrauch genommen werden solle. Das zeigt auch eine Inschrift in spätgothischen Majuskeln deutlich an, die sich in dem Spruchbande um das „*signaculum*“ befindet; diese lautet: „*calix altaris est sanctae Helene regine*“ A. 1534. Dieses „signaculum“, welches als Merkmal für die Stelle, wo an der Kuppe bei der Communion die „*sumptio ss. sanguinis*“ und später die *ablutio* vom Priester zu nehmen ist, niemals fehlen darf, ist an dem vorliegenden Kelche sehr schön in Form eines Maltheserkreuzes kräftig auf dem Fusse eingravirt, und zwar ist dieses eingravirte Kreuz zur einen Hälfte ornamental, zur andern Hälfte in architektonischen Formen gebildet.

Der dritte einfache Messkelch, der sich heute in dem stark zusammengeschmolzenen Schatze des ehemaligen reichen Stiftes von St. Gereon in sehr einfachen Formen und schönen Verhältnissen vorfindet, repräsentirt wie auch die beiden vorherbeschriebenen Kelche die Gestalt eines gewöhnlichen Messkelches für täglichen Gebrauch, wie sie im XVI. Jahrhundert von den Meistern der Goldschmiedezunft in Köln in der Regel angefertigt zu werden pflegten. Dieser dritte Messkelch, der heute als Mustervorbild bei Anfertigung von einfachen gothischen Kelchen füglich betrachtet werden könnte, zeigt einen Knauf mit sechstheiligen weit vorstehenden Pasten. Bei diesen über Eck gestellten rhomboidenförmigen Vorsprüngen ist vom Goldschmiede im Mittelalter jener Uebelstand beseitigt worden, worüber heute bei Anfertigung ähnlicher gothischer Kelche mit Recht Klage geführt wird, dass nämlich diese Ecken zu scharf und schneidend ausgebildet sind. An

den ältern Kelchen scheint man die Schärfen dieser Pasten vor der Vergoldung mit der Feile gebrochen und abgerundet zu haben, damit beim Gebrauche in der h. Messe, namentlich zur Winterzeit, diese scharfen Ecken und Kanten die Finger des Celebranten nicht verletzten und die Haut aufritzten.

Wie die Inschrift auf dem Fusse unmittelbar neben dem Kreuzzeichen deutlich besagt, ist auch dieser Kelch ein Geschenk eines Mitgliedes der kölnischen Patrizier Familie von den Jüdden. Man liest nämlich daselbst:

„*Jungfer Veronika von den Joeden hait mich A.* 1553 *gegeven.*"

Auf der andern Seite liest man die zweite Inschrift:

„*Jungfer Cathrina von den Joeden do beide gestaurven.*"

Unseres Dafürhaltens nach ist durch die letzte Inschrift angedeutet, dass Jungfer Cathrina von den Jüdden vielleicht in späterer Zeit diese beiden Kelche, die von ihrer Familie herrührten, hat neu vergolden und restauriren lassen.

Noch besitzt die Sacristei von St. Gereon einen vierten Kelch in den Formen der bereits ausgearteten Gothik, der in der Gesammtanlage mit den ebenbeschriebenen Kelchen übereinstimmt. Auf einem Theile des Fusses eine sechsblättrige Rose vorstellend, liest man in einem vielfach verschlungenen Spruchbande folgende eingravirte Inschrift: „*calix altaris sancti Antonii in capitolio.*" Aus dieser Inschrift liesse sich folgern, dass der vorliegende Kelch angefertigt worden ist für den Altar des heiligen Antonius in der ehemaligen Stiftskirche Maria im Capitol; zugleich aber auch, dass es im Mittelalter Brauch war, dass zu jedem Altar ein besonderer Kelch gehörte, der von dem Vicarius täglich in Gebrauch genommen wurde, dessen Pfründe und Stipendien auf den Titel dieses bestimmten Altares lauteten. Auf der Kehrseite des sechstheiligen Fusses zeigt sich in spätgothischen Majuskelbuchstaben folgende Inschrift: „*Johannes Hilden, canonicus sancti Severini, vicarius sancti Antonii in Capitolio, nec non sancti Jacobi me fieri fecit et divo Antonio dedicavit.*" Diese Inschrift giebt also zu verstehen, dass ein Kölner Canonicus von St. Severin, der zugleich eine Pfründe als adscribirter Vicar des Altars von St. Antonius im Maria Kapitol genoss, als Beneficiat den vorliegenden Kelch zum beständigen Gebrauch an dem ebengedachten Altar auf seine Kosten habe anfertigen lassen.

Ehemaliger Schatz der Stiftskirche von St. Gereon.

Unter Beachtung der betreffenden Hindeutungen der manchmal unkritischen Angaben älterer kölnischen Chronisten wollen wir es in der Folge, jedesmal zu Schluss der Beschreibung jener Kunstschätze, wie sie fast jede kölnische Kirche heute noch zu besitzen sich rühmt, versuchen in kurzen Umrissen anzudeuten, welche einschlagenden Kunstwerke noch zu Zeiten des Gelenius jede Sacristei als ihren Stolz und ihre Zierde aufzuweisen hatte, ehe die officielle Beraubung zu Schluss des vorigen und zu Anfang dieses Jahrhunderts eingetreten war.

Dass in Köln eine solche Silberablieferung von Seiten der französischen Commissarien leider mit vielem Erfolge in grösserem Umfange in einer Zeit noch betrieben wurde, wo schon vieles durch einheimische Hände vertheilt und unsichtbar gemacht worden war, lässt sich entnehmen aus einer mündlichen Angabe eines befreundeten Kunstkenners, der uns kürzlich ausführlich berichtete: ein vorlängst als Friedensrichter verstorbener Kölner, der dem französischen Regime zu Anfang dieses Jahrhunderts sich besonders diensteifrig erzeigen zu müssen glaubte, habe ihm in seinen Lebzeiten oft mitgetheilt: „wenn er es gewollt hätte, hätte er ein reicher Mann werden können, indem er als französischer Commissair alles Silber und Gold der Kirchen Kölns eingetrieben habe. In den Gebäulichkeiten des Nonnenklosters in der Kupfergasse habe er damals alle Schätze zusammen bringen lassen, und wären zu jener Zeit mehr als vier Zimmer daselbst mit den kostbarsten Gefässen und Kirchen-Utensilien angefüllt gewesen.“ Wir glauben begründete Zweifel hegen zu dürfen, dass der ebengedachte im grossartigen Massstabe ausgeführte Raub aus den kölnischen Kirchen wohlbehalten in die Hände des damaligen französischen revolutionären Regiments gekommen ist.

Dem Eingangs gedachten Gewährsmanne in seinem Werke „*de magnitudine Coloniae*“ zu Folge, besass gegen Mitte des XVII. Jahrhunderts der Schatz von St. Gereon unter Anderem, abgesehen von der grossen Zahl kostbarer und kunstreich gearbeiteter Kelche, Rauchfässer, Messkännchen, Leuchter etc. zehn verschiedene „hierothecäe“, die als Behälter für verschiedene Reliquien aus edlem Metall in den zierlichsten Formen kunstreich gearbeitet waren. Unter diesen befanden sich auch die unter Nr. 7 u. 8 beschriebenen Reliquiarien und führt in Bezug auf das unter Nr. 8 bezeichnete der ebengedachte kölnische Chronist an, ohne jedoch seine Quelle namhaft zu machen, dieses eine „*brachium*“ sei ein Geschenk des Propstes Arnoldus, das er unter der Regierung des h. Engelbertus (von 1216—1225) seiner Stiftskirche verehrt habe.

Ferner werden noch im Schatze von St. Gereon als ehemals daselbst befindlich aufgeführt: sieben verschiedene theilweise silbervergoldete „*herma*“ Reliquiarien, in Form von Brustbildern wie sie vielleicht in ähnlicher Form in der Abbildung von Fig. X veranschaulicht sind. Ferner besass der Schatz zwei in edlen Metallen kunstvoll getriebene Statuen der Madonna. Das eine Bildwerk der Mutter Gottes, wie sie auf dem Throne sitzt, war silbervergoldet, und mochte unserer Ansicht nach, eine ähnliche Gestalt und Grösse gehabt haben, wie das in Goldblech getriebene, sitzende Bild der Himmelskönigin in dem Schatze zu Essen befindlich, herrührend aus dem XI. Jahrh.

Die andere „*opus fusile*“ der Himmelskönigin scheint, als Standbild in Silber getrieben, ohne Vergoldung, von ziemlicher Grösse gewesen zu sein, im Innern desselben eine Anzahl Reliquien von verschiedenen Heiligen verborgen.

Im ehemaligen Schatze von St. Gereon befanden sich noch in verwandter Form, wie das abgebildete Krystallkreuz, vier ähnliche „*cruces crystalinae*“ mit Perlen und Edelsteinen reichlich verziert, deren Fassungen sehr kunstreich gearbeitet, und deren grössere Krystall-Cylinder werthvoll gewesen sein

müssen. Auch einen silbernen Trinkbecher, „*scyphus*“ von der h. Elisabeth herrührend, hatte das Gereonsstift ehemals unter seinen Schätzen aufzuweisen. Dessgleichen fanden sich auch daselbst mehrere Reliquien-Tafeln „*tabulae reliquiarum*“ vor, die wahrscheinlich in Weise von tragbaren Altärchen in ihrer äussern Umrandung kostbar eingefasst waren.

Ueberdies gewahrte man noch, ebenfalls in demselben Behältniss verschlossen, wo auch heute der so sehr geplünderte Schatz von St. Gereon sich befindet, zwei kleinere silberne Reliquien-Kasten, die mit Ueberbleibseln mehrerer berühmter Heiligen angefüllt waren. Auch sah man ehemals in dem ebengedachten „*thesaurarium*“ ein Reliquiar in Form eines Straussenеies, das als „*ovum strutionis*“ auch von Gelen bezeichnet wird. Wir haben auf ausgedehnten Reisen solche Reliquienbehälter, wie immer kunstreich eingefasst, und mit einem Ständer und Fusstheile versehen, noch häufiger vorgefunden, welche aus demselben Materiale angefertigt waren. Noch werden in älteren Schatzverzeichnissen mehrere runde Büchsen von Elfenbein, wahrscheinlich von derselben Form und Beschaffenheit, wie wir dieselben in Abbildung gegeben haben, namhaft gemacht. Im Ganzen zählte der Schatz von St. Gereon zur Zeit als Gelen sein Werk schrieb, mehr als neun und zwanzig meist kostbar ausgestattete Reliquienbehälter. Unter diesen nahmen jedoch zwei grosse, silbervergoldete und mit Perlen und Edelsteinen reich verzierte Reliquienschreine die erste Stelle ein, deren einer in der Länge von sechs Fuss und wahrscheinlich in dem verwandten Formen-Reichthum der ältern Reliquienschreine des XI. und XII. Jahrhunderts, die Ueberreste des h. Gereon, des Anführers der Thebäischen Legion, der andere die Gebeine des h. Gregor enthielt.

Leider hatten diese zwei grossartigen Reliquienbehälter in den Zeiten der französischen Revolution das Unglück, dass sie von bedeutendem Metallwerth in den Augen derer befunden wurden, welche auf den grossen historischen Kunstwerth, die äussere Form und Ornamention nicht das geringste Gewicht legten. Alle diese Kunstschätze von Silber, die im Anfange unseres aufgeklärten XIX. Jahrhunderts unter der sehr naiven Bezeichnung „altfränkische Alterthümchen“ meist in die Schmelze wanderten, sind heute spurlos verschwunden. Hingegen haben sich Reliquienschreine aus vergoldetem Messing mit getriebenen Figuren und mit reichen emaillirten Darstellungen geschmückt, da sie keinen klingenden Gewinn versprachen, heute noch in der kölnischen Erzdiöcese zahlreich erhalten, die ahnen lassen, von welchem grossen Kunstwerthe die vorhingedachten Reliquienkasten der beiden Hauptpatrone der ehemaligen Stiftskirche zu den „goldenen Heiligen“ gewesen sein mögen.

II.

Aus St. Gereon.

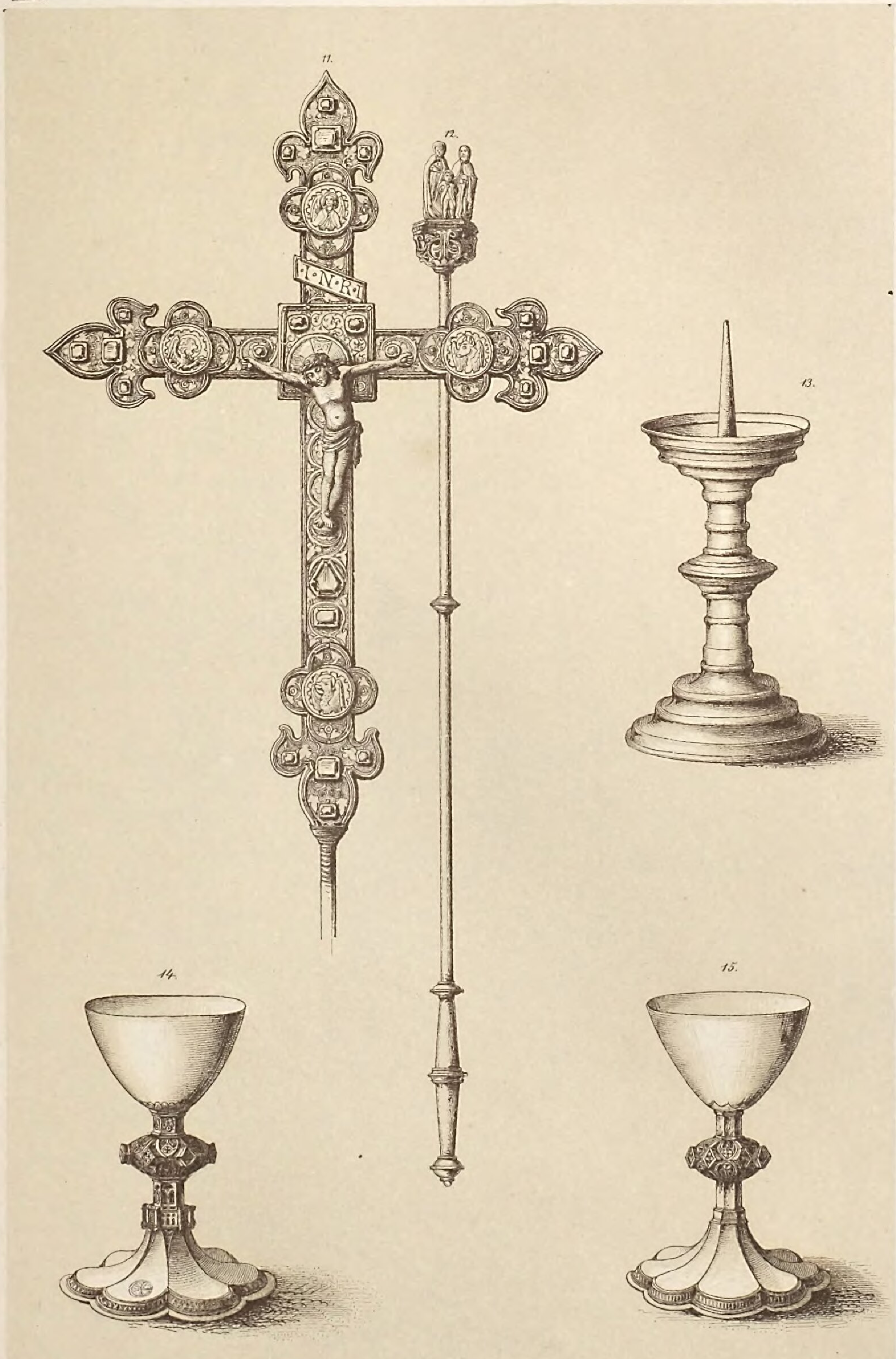


Weber & Deckers lith. Cöln.

XIII.

Aus Maria-himmelfahrt.

(Jesuitenkirche.)



Weber & Deckers lith. Cöln.

Maria-Himmelfahrt.

(Jesuitenkirche.)

Mittelalterliche Kunstgegenstände in der Sakristei daselbst.

		Seite
11)	Processionskreuz, kupfervergoldet, XIV. Jahrhundert. Taf. III. Fig. 11	3
12)	Cäremonienstab, als Scepter, XV. Jahrhundert. Taf. III. Fig. 12	5
13)	Altarleuchter in Messingguss, XV. Jahrhundert. Taf. III. Fig. 13	6
14)	Messkelch, silbervergoldet, XV. Jahrhundert. Taf. III. Fig. 14	9
15)	Messkelch, silbervergoldet, XV. Jahrhundert. Taf. III. Fig. 15	11
	Schlussbemerkungen	13

11.

Processionskreuz,

kupfervergoldet, mit getriebenen figuralen und ornamentalen Darstellungen.

XIV. Jahrhundert. Grösste Länge 50 Centimeter. Breite der Querbalken 37 Centimeter.

Vorliegendes Vortragekreuz erinnert in seinen schönen Gesammtformen und in seiner Grundanlage an die reichen *„cruces processionales"*, wie sie die Goldschmiedekunst gegen Schluss der romanischen Kunstepoche in Menge entstehen sah. Als Ausmündung der schmalen Kreuzbalken, in der Breite von zwei Centimeter, erhebt sich an den vier Ecken je eine vierblätterige Rose, in Vierpassform. An diese rosenförmigen Ausmündungen der Kreuzbalken schliessen sich Formbildungen von Lilien an, wie sie als *„franzisca"* in der Frühgothik zur Zeit Ludwig des Heiligen, namentlich an französischen Werken der Kleinkunst überall ersichtlich sind. Sowohl die Flächen dieser schlanken *„fleurs de lis"* als auch die der Vierpässe sind mit dem Laube und den Früchten eines einheimischen Pflanzengewächses, das eine Nachahmung des Pfeilkrautes *„sagittaria"* zu sein scheint, in getriebener Arbeit belebt. Dieses getriebene Laubwerk liegt ziemlich erhaben auf einem mit der Punze scharrirten Tiefgrunde und verräth diese Technik einen Meister, der mit der Gravirnadel äusserst gewandt umzugehen wusste. Leider fehlen heute in diesen Medaillons jene bildlichen Darstellungen, womit dieselben vielleicht früher in Email oder Niello verziert gewesen sein mochten. Auf der vorderen Seite des Kreuzes, das im Laufe der Jahrhunderte mehrfach verändert und umgestaltet worden ist, erblickt man aufgesetzte Medaillons mit kalten Glasmalereien, Zuthaten des XVI. Jahrhunderts, sowie auch eine grössere Zahl von ungeschliffenen Steinen in primitiver Fassung, die als Glasflüsse mit farbiger Folie hinterlegt sind. Auch die Figur des Gekreuzigten ist offenbar eine spätere Hinzufügung aus dem Schlusse des XV. Jahrhunderts und will dieses ciselirte Bild des Erlösers zu den frühern Formen des Kreuzes durchaus nicht harmoniren. Unstreitig bietet die hintere Façade des Kreuzes für die Archäologie deswegen schon ein grösseres Interesse, weil hier die Kunst des Goldschmiedes in kräftiger getriebener Arbeit die vier Evangelisten in sitzender Stellung mit menschlichen Körpern in Verbindung mit den bezüglichen Häuptern der vier Thiere dargestellt hat, was in der deutschen Kunst wohl

seltener vorkommen dürfte. Bei jeder dieser einzelnen Figuren befindet sich als Halbbild die bekannte symbolische Thiergestalt, wie sie Ezechiel am feurigen Wagen ersah, dennoch angewandt. Auch die hintern Flächen der Kreuzbalken sind durch energische Gravirung mit Laubornamenten in einer Weise belebt, dass sich in den Balken ein architektonisches Motiv gleichmässig fortsetzt, welches im Innern mit Laubornamenten ausgefüllt ist. Die vier geflügelten Evangelisten in einem schwungvollen und edlen Style gezeichnet, nicht weniger aber auch die eben gedachten eingravirten Laubornamente sind als sichere Belege dafür anzuführen, dass das in Rede stehende wohl proportionirte *„crux processionalis“* von einem hervorragenden Meister in dem Beginne des XIV. Jahrhunderts seine Entstehung gefunden habe, einer Zeitepoche, in welcher die kölnischen Goldschmiede noch nicht durch Statuten als Zunft geordnet, sondern mehr als religiöse Bruderschaft *„confraternitas aurifabrorum“* die Rechte ihrer Verbindung nach Aussen hin zu wahren suchten.

Noch fügen wir hinzu, dass die hintere Vierung auf der Rückseite des Kreuzes ein Quadrat zeigt in einem Durchmesser von 6½ Centimeter, auf welchem in trefflicher Gravirung ein Goldschmied gegen Schluss des XV. Jahrhunderts den Heiland nach der Kreuzabnahme auf dem Schoosse seiner Mutter in äusserst sauberer Technik zur Darstellung gebracht hat. Ein nur flüchtiger Vergleich dieses ebengedachten vortrefflichen Bildwerkes, mit der Composition und Durchführung der Figur des Gekreuzigten auf der vorderen Seite dürfte es fast zur Gewissheit erheben, dass diese gegossene und ciselirte Figur durch jene Meisterhand ihre Entstehung gefunden habe, von der auch die eben belobte Gravirung der *„pietá“* herrührt. Aus derselben Periode scheint auch der untere Knauf mit seinen Pasten herzustammen; ebenso der Stiel mit seinen architektonischen Zuthaten, der unmittelbar über der höchst unschönen, stylwidrigen Kugel aufsitzt, die in der Glanzperiode des Ungeschmackes, im Anfange unseres Jahrhunderts, von jenem kölnischen Goldschmiede hinzugefügt und mit getriebenen Ornamenten überladen worden zu sein scheint, der auch auf eine höchst unglückliche Weise den prachtvollen Schrein der h. drei Könige zusammengefügt und wiederhergestellt hat. Wenn auch heute noch in den Pfarrkirchen Kölns sich mehrere Vortragekreuze erhalten haben, die die romanische und gothische Kunstepoche in ihren verschiedenen Entwickelungsphasen ziemlich vollständig repräsentiren, so hat doch Köln heute kein Vortragekreuz von so edeler Form, gelungenen Proportionen, in zarter Behandlung der Ornamente, mehr vorzuweisen aus jener Kunstepoche, in welcher vorliegendes Meisterwerk der Goldschmiedekunst seine Entstehung gefunden hat. Bei den vielen Vorzügen des ebengedachten mustergültigen Kreuzes und dem bedauerlichen Zustande, worin es sich gegenwärtig befindet, steht es mit Sicherheit zu erwarten, dass dasselbe in nächster Zukunft von geschickter Meisterhand eine gründliche, stylgerechte Wiederherstellung im Sinne des ersten Meisters erfahren werde.

12.

Käremonienstab

in Form eines Scepters, Silber mit vergoldeten Ornamenten.

Länge 71 Centimeter. XV. Jahrhundert.

Dieses Scepter, eigenthümlich in seiner Art und von origineller Form, dürfte sich heute in kirchlichem Gebrauche nur noch selten vorfinden. In grössern Kathedralen trug der „*magister cantus*“ auch „*episcopus chori*“ genannt, bei besonderen festlichen Veranlassungen einen langen reich verzierten Stab „*baculus*“, wodurch er in seiner Eigenschaft als Leiter des Gesanges ausgezeichnet wurde. In der Spätzeit des Mittelalters wurde es auch üblich, dass die „*caeremoniarii*“ grösserer Bruderschaften, ähnlich wie die Pedells an den Universitäten*), als Zeichen ihrer Amtsfunction bei feierlichen Bruderschaftsfesten mit einer reich verzierten Ruthe, Stab *(virga, virgula)* einherschritten, und haben sich solche Stäbe in den Händen der Bruderschaftsmeister, wenn auch meistens in unschöner Form, bis heute noch bei Processionen und Wallfahrten erhalten. Diese Stäbe der Bediensteten einer kirchlichen Confraternität waren in der Regel mit den Abzeichen der Genossenschaft und auf ihren Spitzen mit dem Standbilde des Patrons der geistlichen Bruderschaft versehen; dessen Namen sie führte. Auch die vorliegende Ruthe, die, der Tradition nach, der Bruderschaft des h. Joseph angehörte, welche in der St. Lupuspfarrkirche**) zu Köln bestand, ist auf ihrer Spitze mit dem Standbilde des Nährvaters Christi verziert. Weil das Mittelalter jedoch selten den h. Joseph als einzelne Figur darzustellen pflegte, so ist derselbe auch hier in Begleitung der h. Familie abgebildet; es steht nämlich in der Mitte vortretend der Knabe Jesus, in der rechten Hand einen Apfel haltend, in der linken ein Spruchband; rechts erblickt man hinter dem Jesusknaben seine Mutter im Matronengewand, und links den „*vir justus*“ dargestellt als Greis. Diese Gruppe in der Höhe von kaum 5 Centimeter ist in Silber gegossen, vergoldet, jedoch nicht nachciselirt und deswegen in den äusseren Formen ziemlich roh und unentwickelt. Das eben gedachte Bildwerk der h. Familie befindet sich auf einer achteckigen Platte als Piedestal, die auf vier reich in einander verschlungenen gothischen Laubblättern ruht. Dieser untere Sockel hat die Form einer Console. Von dem *à jour* durchbrochenen Sockel geht nach unten hin ein Rundstab aus, kaum ein Centimeter im Durchmesser, der in der Länge von 48 Centimeter fast in seiner mitt-

*) Die Pedells der Universität Prag, bekanntlich gestiftet von Carl IV., tragen heute noch bei feierlichen Aufzügen solche „*fasces*“ in Form von silbernen Ruthen und haben sich, wie wir uns durch den Augenschein davon überzeugt haben, noch zwei derselben in mittelalterlicher Form, in Silber reich verziert an der Prager Hochschule erhalten. Die daran befindlichen Wappenschilder, so wie sämmtliche Ornamente scheinen anzudeuten, dass diese „*virgae*“ noch aus der Frühzeit der Stiftung der gedachten Universität, der letzten Hälfte des XIV. Jahrhunderts herrühren.

**) Diese St. Lupuskirche lag ehemals an der Nordseite des Domchores, in der Nähe des jetzigen Wittgenstein'schen Hauses auf der Ecke der Johannisstrasse und der Trankgasse.

leren Hälfte von einem kleinen silbervergoldeten Knaufe abgefasst wird. Am untern Ende dieses *„baculus caeremonialis“* befindet sich eine Handhabe, die auf beiden Seiten nach unten und oben mit einem vergoldeten Knopfe abgeschlossen wird. Diese Handhabe in Form einer Röhre verdickt sich nach der Mitte hin unmerklich und ist an dieser Stelle mit einem vergoldeten profilirten Ringe umgeben.

Was nun das Alter des vorliegenden Scepters betrifft, so scheint dasselbe gegen Schluss des XV. Jahrhunderts oder selbst schon im Beginne des XVI. in Köln seine Entstehung gefunden zu haben. Ausser den in der Anmerkung angeführten Pedellstäben zu Prag wüssten wir heute keine ähnliche, aus dem Mittelalter stammende *„virgulae“* anzuführen, die noch jetzt im kirchlichen Gebrauche wären. Entfernte Aehnlichkeit mit der eben beschriebenen Ruthe haben die beiden sogenannten Reichsscepter, wie sie, heute noch bei den Kleinodien des ehemaligen h. römisch-deutschen Reiches aufbewahrt, in dem Schatze der Kaiserburg zu Wien gefunden werden.*)

Das eine dieser Scepter, dem XV. Jahrhundert angehörig, ist in seiner Anlage sehr ähnlich mit dem eben gedachten Stabe und in seinen Formen höchst einfach; das andere wurde ehemals offenbar als *„aspergillum“* gebraucht zum Darreichen des geweihten Wassers, wann der Kaiser zur Krönung in die Krönungskirche trat. Erst später hat man in den Schatzinventarien diesen Weihwedel als Scepter namhaft gemacht. Auch der Cäremoniar des Münsters zu Aachen trägt eine ähnliche silberne Ruthe, wie die ebenbeschriebene, nur können wir uns nicht entsinnen, ob dieselbe ebenfalls noch mittelalterliche Ornamentationen aufzuweisen hat.

13.

Einfacher Altarleuchter

in Messingguss.

XV. Jahrh. Höhe bis zum obern Rand 21 Centimeter. Durchmesser des Fusses 13 Centimeter.

Wenn auch in den vielen Sakristeien Kölns sich noch die verschiedenen liturgischen Geräthe fast sämmtlich in einzelnen Exemplaren vertreten finden, wie sie für den Altardienst das ganze Mittelalter hindurch im Gebrauche waren, so zeigt sich jedoch heute kaum noch in einiger Formabwechselung vertreten jenes liturgische Geräth, das als Leuchter, meistens aus Kupfer oder Messing gearbeitet, die Bestimmung hatte, die Lichter auf dem Altare oder in der Kirche aufzunehmen. Aus der romanischen Kunstepoche herrührend, sucht man heute merkwürdiger Weise vergeblich in den kölnischen Kirchen grössere und kleinere Leuchter, wie sie oft im phantastischen Reichthume der Formen, als eine Verbindung der Thier- und Pflanzenwelt, vielfach noch in älteren Kirchen Deutschlands vereinzelt angetroffen werden.

*) Vgl. unsere Beschreibung der deutschen Reichskleinodien in den „Mittheilungen der k. k. Commission zur Erhaltung der Baudenkmale“ in der ersten Hälfte des Jahres 1857.

Auch siebenarmige Standleuchter *„arbor B. M. V.“*, sowie grössere hängende Leuchter *„polycandelae“*, die auch zuweilen ihrer äusseren Form wegen *„coronae luminariae“* genannt werden, sind heute nicht mehr in Köln zu finden, obschon die mittelalterlichen Metallkünstler der rheinischen Metropole dieselben, nach Angabe älterer Autoren und Inventarien, zur Zierde der hiesigen Kirchen in Menge angefertigt haben. Wie wir das im Verlaufe dieses Werkes sehen werden, befand sich nach dem Berichte des Gelen in seinem Werke *„de magnitudine Coloniae“* noch zu seiner Zeit eine Anzahl grösserer Leuchter und hängender Lichterkronen in den hiesigen Kirchen, die leider, da der grosse Umfang und das Gewicht derselben auf gewisse Geister zu Anfang dieses Jahrhunderts einen grossen Reiz ausübten, der Schmelze verfallen sind, und in den napoleonischen Kriegen zum Kanonenguss vielfach verwandt worden sein dürften. Was einfachere Altarleuchter in gothischem Style betrifft, so haben sich heute noch eine ziemliche Anzahl solcher Lichtträger in hiesigen Kirchen erhalten, die alle kein hervorragend formelles Interesse darbieten. Die vorliegende Abbildung unter Figur 13 veranschaulicht den Grund-Charakter der „Ceroferalien“ wie sie das ganze XIV., XV. und theilweise auch das XVI. Jahrhundert hindurch kirchlich in Gebrauch waren. Solche *„cereostati“*, die sich nur durch ihre grössere und kleinere Ausdehnung unterscheiden, sind noch in den meisten hiesigen Kirchen anzutreffen, und haben sich namentlich dieselben im Dom, in St. Martin, in St. Alban, in St. Andreas in grösserer Zahl und Formenabwechselung erhalten. Wie die Leuchter des romanischen Styls, sind auch die Lichtträger in der gothischen Kunstepoche aus drei wesentlichen Haupt-Bestandtheilen zusammengesetzt, nämlich aus dem Fuss, dem Ständer oder Stiel und dem obern Schüsselchen zum Auffangen des Wachses. An den gothischen Leuchtern ist der Fuss im Gegensatz zu dem dreifüssigen romanischen Lichtträger meistens rund gehalten und besteht derselbe aus mehreren profilirten Ringen, die allmählig sich verjüngend mit tiefen Hohlkehlen nach oben trichterförmig zulaufen. Der glatte, runde Schaft, der auf diesem Fussstück unmittelbar ohne Verbindung aufsitzt, wird nach gleichen Zwischenräumen durch kräftig vortretende Ringe unterbrochen. Die Mitte dieses Ständers ist bezeichnet durch einen stark vortretenden Knauf, der ebenfalls wieder aus mehreren Ringen zusammengesetzt ist. Die obere Schüssel zum Aufnehmen des Wachses hat eine ziemliche Breite und erhält nur durch mehrere Profilirungen einige Formabwechselung. Dieser Auffänger des Wachses ist an dem vorliegenden Leuchter nicht, wie das bei andern formreicheren der Fall ist, mit einer Art Zinnenbekrönung verziert, sondern schliesst ohne derartige Bekrönung mit einem einfachen vorstehenden Rande ab. Aehnliche Leuchter von etwas reicherer Form haben auch um den hohlen Fuss herum mehrere Durchbrüche in Drei- oder Vierpassform, und ruht der Fuss meistens auf drei oder vier Ständern, die als Unterlage in der Regel die Form von kleineren Löwen in liegender Stellung haben. Auch die *„fistula“* ist alsdann bei grössern Leuchtern nicht mit einem, sondern mit mehreren grösseren und kleineren *„nodus“* vortheilhaft belebt. Es mag auffallend erscheinen, dass die Gothik auf die formelle Ausbildung und Entwickelung der Altarleuchter so wenig Sorgfalt verwendet hat. Das aber dürfte sich durch den Umstand

erklären lassen, dass man in der frühgothischen Kunstperiode sich mit jenen kunstreich ausgestatteten Lichtträgern begnügen mochte, die die romanische Kunst als Gegenstand einer besondern Formentwicklung zahlreich angefertigt hatte. Da in der romanischen Periode der Altar meist, was den Aufsatz *„retable“* betrifft, sehr einfach und niedrig construirt war, so leuchtet es ein, dass man in dieser Epoche auf die Leuchter, die man gleichsam als Ornamente auf die „predella“ des Altares stellte, einen grössern Formreichthum verwandte. Im XIV. und XV. Jahrhundert jedoch nahm der häufig auf der „mensa“ des Altars befindliche Aufsatz grössere Dimensionen an, und verbanden sich zwei Künste, Malerei und Sculptur, um dieses Centrum der Kirche, die Opferstätte, würdig und möglichst glanzvoll auszustatten. An diesen reicheren Altären der Gothik wirkten Leuchter sehr störend, sobald sie in grösserer Formentwicklung als Hauptsache für sich allein auf der Leuchterbank des Altares gesehen zu werden beanspruchten. Damit nun die Leuchter den dahinter befindlichen kunstreich ausgestatteten Altaraufsatz mit seinen vielen bemalten und sculptirten Ornamenten nicht in Schatten stellten, oder unpassend verdeckten, gestattete die Gothik den Leuchtern keine weiteren Formentwickelungen, gestaltete sie möglichst einfach und vergönnte ihnen auch nur eine mässige Höhendimension, so dass sie in der Regel nicht über den Untersatz *„predella“* des Altares herüberragen durften. Diese niedrige Form wurde ihnen auch wohl deswegen gegeben, damit beim Oeffnen und Schliessen der Altarflügel diese Lichtträger nicht von der Lichterbank entfernt, sondern die darauf befindlichen Wachskerzen nur eben heruntergenommen zu werden brauchten. Diese kleinen gothischen Altarleuchter, aus Ringen und Knäufen gebildet, wie sich dieselben in verwandter Form noch sehr häufig in rheinischen Kirchen befinden, wurden meistens von den Gelbgiessern Kölns angefertigt. Grössere Lichthalter, die als Standleuchter im Chore neben dem Altare aufgestellt wurden, pflegten mit mehr Formenfülle in den im Mittelalter berühmten Gusswerkstätten Belgiens und namentlich zu Dinant und Mästricht angefertigt zu werden; daher auch für grössere religiöse Gusswerke des Mittelalters die Bezeichnung *„dinanderie.“* Hinsichtlich dieser grossen Cereostaten, die vor der Revolution den Presbyterien verschiedener Kirchen Kölns als Kunstwerke des Gusses zur Zierde gereichten, heben wir hier noch hervor, dass bis in die achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts im Hochchore des Kölner Domes, einer mündlichen Tradition älterer Leute zufolge, sich vier grössere kunstreich gegossene Lichthalter befanden in Form von Cherubinen, die auf einem messingenen Untersockel als Schaft aufrecht standen und grössere Kerzen trugen. Als unglücklicher Weise im vorigen Jahrhundert bei dem vollständigen Verschwinden der Kenntniss und des Interesses für die schöneren Formen des Mittelalters auch der ursprüngliche Hochaltar im modernen Neuerungseifer abgerissen und der heutige stylwidrige Marmor-Altar mit seinen unschönen italienisirenden Formen als Hauptaltar an die Stelle des zerstörten aufgerichtet wurde, wollten die ebengedachten Meisterwerke des Gusses, diese vier grossen Engel als Lichtträger, zu der neugeschaffenen modernen Herrlichkeit wenig mehr passen. Dieselben Verschönerer machten daher mit diesen stattlichen Gusswerken einfachen Process, liessen sie leider auf die Schmelze

bringen und statt derselben jene unförmigen vier colossalen Leuchter in den ausgebildetsten Formen des Zopfstyles anfertigen, wie sie heute noch dem innern Hochchor, unmittelbar vor dem Hochaltar aufgestellt, gewiss nicht zur Empfehlung und zum Schmucke gereichen.

Hoffentlich ist die Zeit nicht so fern, in welcher nicht nur der einfache primitive Hauptaltar, wie die herrliche Architektur des Domes ihn mit Nothwendigkeit erfordert, mit Beseitigung der missverstandenen Formen des heutigen Marmorbaues, wieder aufgestellt werden wird, sondern auch die ebengedachten unpassenden Leuchter des vorigen Jahrhunderts beseitigt, und mit den Formen des neuen styl- und kunstgerechten Hochaltares wieder in formverwandte Harmonie gebracht werden dürften.

14.

Messkelch,

silbervergoldet.

XV. Jahrhundert. Höhe 19 Centimeter 7 Milimeter; Durchmesser der Kuppe 10 Centimeter 4 Milimeter; Durchmesser des Fusses 15 Centimeter.

Dieser einfache Messkelch in schönen proportionirten Verhältnissen gehört zu den wenigen altdeutschen Messkelchen, die sich in einiger Entwickelung der Form aus dem verschlingenden Sturme der Revolution zu Anfang dieses Jahrhunderts bis auf unsere Tage erhalten haben. Einzelne ältere Schatzverzeichnisse verschiedener Kirchen Kölns geben Aufschluss über die grosse Zahl von Messkelchen und die reiche Formation, wodurch sich diese hervorragenden liturgischen Gefässe in den hiesigen Sakristeien, angefertigt von bedeutenden Meistern der altkölnischen Goldschmiedezunft, vor den übrigen Geräthen auszeichneten. Leider findet sich heute kein Exemplar eines solchen Prachtkelches aus der gothischen Kunstepoche mehr in den kölnischen Sacristeien vor, das auch nur einigen Aufschluss gäbe, in welcher Form und in welcher Technik diese reicheren „*calices festales*“ angefertigt worden seien. Der vorliegende Kelch empfiehlt sich mehr durch seine einfachen schönen Verhältnisse, als durch den Reichthum seiner Formen. Der Fuss desselben *(pedale)* gibt sich zu erkennen als eine Rose von sechs tief eingeschnittenen Blättern. Ueber dem breiten, platten Fussrande erhebt sich ein schmaler Rand, der bloss eingetriebene, nicht durchbrochene Vierpassformen zeigt. Die Blätter des Fusses steigen, ziemlich tief ausgerundet, nach oben spitz an, und bilden am Halse des Fusses vertiefte dreieckige Einschnitte. Auf diesem schlank sich erhebenden Halse hat der Künstler einen architektonisch im Sechseck mit Widerlagen umgebenen Sockel angebracht, auf welchem sich eine gleichfalls sechseckige Röhre *(fistula)* erhebt, die auf ihren Seiten mit ornamentalen Gravirungen verziert ist. Der Knauf *(pomum, nodus)* ist ebenfalls sechs-

theilig gehalten, und ist mit sechs hervorstehenden Pasten umstellt, die auf ihrer äusseren Plattfläche mit einem in Relief ausgearbeiteten Blattornamente verziert sind. Zwischen diesen scharf hervortretenden Pasten hat der Goldschmied wie gewöhnlich eine Art von Fensterstellungen mit Maasswerk angebracht, das nicht wie bei den meisten andern Kelchen dieser Art *à jour* durchbrochen ist. Ueber diesem zweckmässig construirten Knauf, dessen scharfe Ecken vom Künstler abgerundet worden sind, damit sie bei dem Gebrauche des Gefässes nicht verletzen, erhebt sich eine zweite sechseckige Röhre von derselben Höhe, wie die untere, die oben mit einem runden einfach ausgezackten Deckblatte belegt ist, worin die obere Trinkschale des Kelches eingreift. Diese Trinkschale *(cuppa)* zeigt eine gefällige Form, ist nach unten eiförmig zugespitzt, und steigt nicht geradlinigt nach oben an, wie bei vielen gothischen Kelchen der Fall ist, sondern hat hier eine kleine Ausbauchung. Den äusseren Formen nach zu urtheilen, würde man diesen Kelch seiner ganzen Beschaffenheit nach dem Schlusse des XV. Jahrhunderts zuweisen. Diese Annahme findet nun ihre Bewahrheitung auch durch eine kleine Inschrift rückwärts auf dem innern Theile des Fusses, deren Lesung wir mit einiger Mühe festgestellt haben, wie folgt: *Anno Domini* 1495to *mens. Februarii, Nicolas Presbyter, cuius anima requiescat in pace; orate pro eo.*

Durch diese Inschrift wird unseres Dafürhaltens nach angedeutet, dass in dem ebenbezeichneten Jahr der Priester Nicolas gestorben sei, der diesen Kelch vielleicht testamentarisch der Kirche zum Geschenk vermacht haben mochte. Unserer Vermuthung nach dürfte also dieser Kelch entweder einige Jahre früher für den Privat-Gebrauch dieses Geistlichen angefertigt worden sein, und erklärte sich auch so die unorganische Aufheftung der eben bezeichneten Inschrift in gothischen Minuskeln auf der innern Fläche des Fusses vermittelst eines aufgelötheten silbernen Schildchens, oder derselbe ist aus einem Theile des Nachlasses des Geschenkgebers gleich nach seinem Tode angefertigt worden. Noch fügen wir hinzu, dass sich auf dem einen Theile des Fusses als „*signaculum*“ ein gothisch reich verziertes Kreuz von einem runden Medaillon eingefasst, befindet, das in kräftiger Gravirung ausgeführt worden ist. Einer ältern Vorschrift gemäss bezeichnet nämlich dieses Kreuz, das die Goldschmiede der letzten Jahre aus Unkenntniss vielfach anzubringen vernachlässigten, jene Stelle, wo der Priester bei der h. Messe die vorgeschriebenen Segnungen vornimmt, vornehmlich aber auch jene Stelle, bei welcher der Celebrans bei der Communion die „*sumptio ss. sanguinis*“ vorzunehmen hat, damit er auch an derselben Stelle gleich darauf die Ablutionen vollziehe. Zu diesem Kelche gehört heute ein interessantes Kelchschüsselchen „*patena.*“ Wie bei allen ältern Patenen zeigt sich auch an der vorliegenden nach einem breiten Rande eine tellerförmige Vertiefung, die in ihrem Tiefgrunde in getriebener Arbeit eine Kleeblattform zum Vorschein treten lässt. Der äussere breite Rand ist an einer Stelle auch mit einem eingravirten Kreuze *(signaculum)* versehen, wodurch ebenfalls die Stelle bezeichnet werden soll, wo der Priester jedesmal beim Gebrauch die Patene anzufassen habe.

Die schönsten und reichsten ältern Messkelche aus der gothischen Kunst-

periode fanden wir auf längern Reisen in der Minderbrüderkirche zu Braunschweig, in der katholischen Pfarrkirche zu Wesel, in dem Schatze der Schlosscapelle zu Marienburg (Preussen), im Schatze des Domes zu Gran und in dem ungarischen Nationalmuseum zu Pesth. Auch der Domschatz zu Mainz hat noch einen äusserst reichen Prachtkelch mit Email verziert aufzuweisen, desgleichen der Dom zu Osnabrück. So findet sich auch in der reichhaltigen Privatsammlung mittelalterlicher Kunstschätze Sr. Hoheit des Fürsten Carl Anton von Hohenzollern-Sigmaringen ein reich ausgestatteter gothischer „*calix episcopalis*“ vor, der mit den beiden ebengedachten Kelchen zu Mainz und Osnabrück grosse Aehnlichkeit hat.

15.

Messkelch,

silbervergoldet.

XV. Jahrhundert. Höhe 19 Centimeter 2 Milimeter. Durchmesser der Kuppel 11 Centimeter. Tiefe der Kuppel 7 Centimeter 8 Milimeter. Durchmesser des Fusses 15 Centimeter 2 Milimeter.

Der vorliegende sehr einfache Messkelch ist von bester Wirkung durch seine wohlgeordneten Verhältnisse. Der Fuss desselben ist nicht sechstheilig, sondern, was seltener vorkommt, achttheilig angelegt, in Form einer achttheiligen Rose. Auf dem einen Ausschnitte des Pedales ist in gelungener Gravirung als „*signaculum*“ ein Malteserkreuz angebracht, durch Cirkelschläge und gothische Maasswerkformen gebildet. Neben diesem Kreuz-Medaillon erblickt man in Spruchbändern gravirt folgende Inschrift: „*Raymundus Pandt me fecit fieri.*“ Wahrscheinlich der Name eines Geistlichen, der diesen Kelch für seinen eignen Gebrauch, wie das im Mittelalter häufig der Fall war, anfertigen liess und denselben testamentarisch bei seinem Tode einer Kirche als Geschenk überwies. Auch der Stiel (*fistula*) des Kelches ohne Gravuren ist im Achteck angelegt. Nur der „nodus“ ist sechstheilig gehalten und durch sechs hervorspringende Pasten verziert, in deren Tiefgrund sich vertiefte ausgestochene Füllungen zeigen, die, wie es den Anschein hat, mit blauem, durchsichtigem Email ehemals überzogen waren. — Die meisten einfachern Kelche für den „*usus quotidianus*,“ wie sie im XIV. und XV. Jahrh. angefertigt zu werden pflegten, haben in der Regel eine Höhe von 17—22 Centimeter, und steigt die Kuppe derselben fast geradlinigt an mit nur schwacher Ausbauchung, wie dieses die vorliegende nach photographischer Aufnahme copirte Abbildung unter Nr. 15 veranschaulicht. Unseres Erachtens nach hat man in der spät gothischen Periode der Trinkschale des Kelches diesen, wir möchten fast sagen, architectonischen Schnitt gegeben*), damit der Priester nach der Communion die zwei-

*) Bei heutigen Compositionen von neuen Kelchen in gothischem Style wird meistens dieser Aufriss der Kuppe, der, fast geradlinigt aufsteigend mit weniger Ausladung von bester Wirkung ist,

malige „*ablutio*“ leicht vermittelst einer kleinen Bewegung und Schwenkung vornehmen kann. Ist die Trinkschale des Kelches hingegen von der unschönen wellenförmigen Ausbiegung, wie die Renaissance und der spätere Zopfstyl mit einem starken, ausladenden Rande dieselbe ausgebildet hat, so lassen sich die vorgeschriebenen Ausspülungen nur unbequem vornehmen, indem eine starke Bewegung und Schwenkung nicht leicht die „*ablutio*“ bis an den obern Rand ansteigen lässt. Wie die Renaissance den äussern Schnitt der Kuppe unvortheilhaft und unbequem im Gegensatze zu dem der Gothik umzugestalten sich herausgenommen hat, so hat sie auch ohne Noth die Schuld auf sich geladen, dass sie, mit Umgehung der traditionellen Höhe, die Messkelche hochbeiniger gestaltet hat. Längere Nachforschungen sowie sorgfältige Ausmessungen einer grossen Anzahl älterer Kelche in Italien, Deutschland und Frankreich haben uns zu der Annahme geführt, dass die Höhe der Kelche fast nach einem bestimmten, feststehenden Gesetze in den gedachten Ländern im Mittelalter gleichmässig eingehalten worden ist, und dass dieselbe die obengedachte Dimension selten übersteigt. Es hat uns scheinen wollen, als ob man im Mittelalter diese feststehend überlieferte Dimension aus mehreren wichtigen Gründen unverrückt beizubehalten sich veranlasst sah. Hat nämlich der Kelch die eben gedachte mässige Höhe, so läuft er, wenn die Kuppe dem breiten Fussgestell näher liegt, nicht so sehr Gefahr, bei einem leichten Anstossen an die Trinkschale das Gleichgewicht zu verlieren und umzufallen, wie wenn derselbe höher gestaltet ist, und die Trinkschale weiter von dem Fusse entfernt liegt. Auch lassen sich offenbar die vorgeschriebenen Segnungen über dem Kelche leichter ausführen, wenn derselbe eine mässige Höhe hat, als wenn er eine solche Ausdehnung einnimmt, wie sie durch die Renaissance herbeigeführt worden ist. Ferner kann der Priester auch jene Gebete von der hinter dem Kelche aufgestellten Canontafel viel bequemer lesen, wenn derselbe niedrig gehalten ist, als wenn er die heutige sehr unzweckmässige Höhenausdehnung hat, zumal er einige dieser Gebete in gebeugter Stellung verrichten muss. Endlich machen wir noch darauf aufmerksam, dass das Kelchtuch „*velum,*“ das heute doch meistens auf ein sehr beschränktes Minimum von Ausdehnung gebracht worden ist, würdiger und faltenreicher beim Zudecken den Kelch verhüllt, wenn derselbe niedriger ist, als wenn er in beträchtlicher Höhe ansteigt. Wir glauben, dass es der spätern Forschung gelingen dürfte nach Vergleich und Ausmessung einer grossen Zahl von heute noch vorfindlichen gothischen Messkelchen, die stetigen Gesetze ausfindig zu machen und genau festzustellen, die ohne Zweifel bei Anfertigung derselben von den Meistern der Goldschmiedekunst namentlich in Bezug auf die richtigen Dimensionen der einzelnen Hauptbestandtheile traditionell beibehalten und in Anwendung gebracht wurden.

verfehlt und geht damit das eigenthümlich schöne Profil der altgothischen Kelche meistens verloren. Es dauert in der Regel lange, ehe der Componist, sowie der ausführende Goldschmiedemeister mit sicherer, kundiger Hand der Trinkschale des Kelches, worauf Vieles ankommt, den rechten, strengen Zuschnitt zu geben versteht.

Hinsichtlich des ehemaligen und theilweise heute noch vorfindlichen Schatzes an kostbaren Gefässen in der vormaligen Jesuitenkirche mag hier schliesslich noch einige allgemeine Bemerkungen hinzuzufügen erlaubt sein.

Die grossartige, schaffende Thätigkeit des Ordens der Gesellschaft Jesu auf dem Gebiete der Kunst fiel mit Bezug auf den kirchlichen Charakter der auszuführenden Formen in eine ungünstige Zeit, in welcher die gefälligeren Bildungen des neu aufgekommenen Styles mit den ernstern, aber vielfach bereits ausgearteten Formen der alten ererbten Weise im harten Kampfe um Sein oder Nichtsein begriffen waren. So begann auch der Jesuitenorden in Köln seinen umfangreichen Kirchbau auszuführen zu einer Zeit, als die aus Italien und Frankreich auch an den Rhein verpflanzte neue classische Kunstweise die viel gepriesene Renaissance, sich mit Verdrängung der lang geübten heimathlichen Kunstformen auszudehnen begann. Obschon der Jesuitenorden auf theologischem Felde für die Wahrheit und ungetheilte Anerkennung der altkatholischen traditionellen Dogmen, wie sie Jahrhunderte hindurch die Kirche unversehrt bewahrt hatte, als muthiger und gewandter Kämpfer auftrat und so der Kirche grosse Dienste erwies; so erachteten es die Väter der Gesellschaft Jesu doch nicht als ihre Aufgabe auch gegen die herrschende Kunstströmung der Zeit aufzutreten, und auch auf dem Gebiete der Kunst ihren ganzen Einfluss mit aller Kraft dahin geltend zu machen, dass die neu aufgewärmten heidnischen, d. h. altgriechischen und römischen Formen, wie sie der moderne Zeitgeist wollte, als dem Wesen der Kirche nicht entsprechend, wenigstens von dem Altare und aus dem Tempel ferngehalten würden. Der Orden schien damals nicht zu ahnen, dass mit Hingabe der überlieferten heimathlichen Kunstformen, die vom specifisch christlichen Geiste gross gezogen und getragen wurden, und mit der Einführung der neu wieder zu einem Scheinleben erweckten gräcisirenden Formenwelt auch ein ziemlicher Theil von dem altclassischen, d. h. heidnischen Geiste, so wie auf dem Gebiete der Literatur desgleichen auch in dem Bereiche der Architektur und der übrigen bildenden Künste allmählich miteingebürgert wurde. Leider zeigen daher alle Jesuitenbauten das Gepräge jener hochtrabenden Kunstformen, wie sie von den sogenannten „Cinquecentisten“ in Italien und den „Humanisten“ in Deutschland und Frankreich als die schöneren Formen eines aufgeklärten und gelehrten Jahrhunderts gepriesen und allmählich eingeführt wurden.*)

Wir haben also auch in dem Schatze der Jesuitenkirche zu Köln, da die Goldschmiedekunst und Paramentik der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, (wohin der Bau der Kirche zu versetzen ist), sich den Gesetzen der Ar-

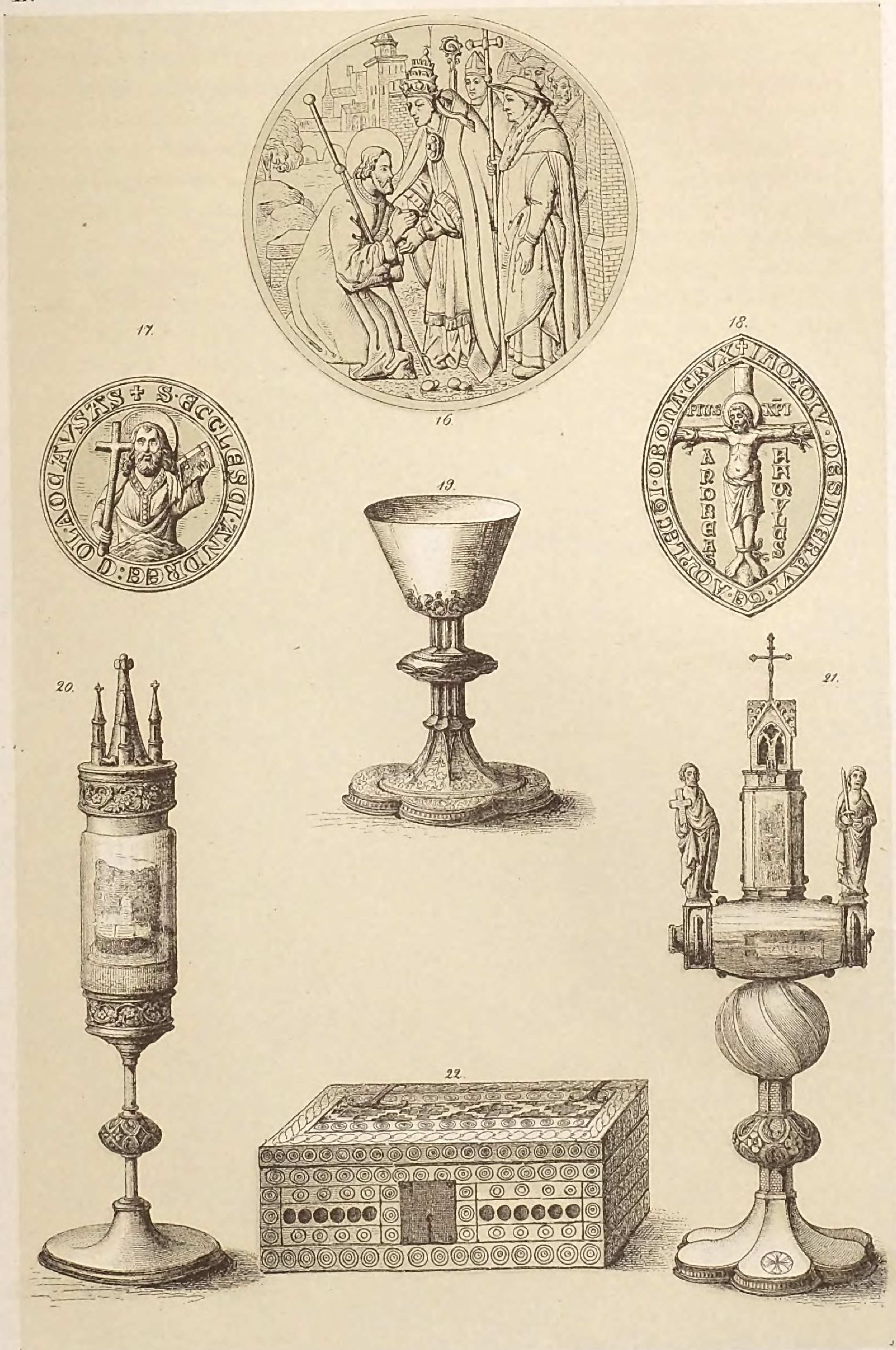
*) Von den vielen Jesuitenkirchen, fast alle in grosser Uebereinstimmung und Formenverwandtschaft gebaut, wie wir sie auf längeren Reisen in Augenschein zu nehmen Gelegenheit hatten, zeichnet sich das hiesige grossartige Bauwerk dadurch vortheilhaft aus, dass namentlich im Innern noch mit einer gewissen Zähigkeit die Formbildungen der altdeutschen Bauordnung beibehalten wurden, während an der äussern Façade die spielenden und leichten Formen der Renaissançe mit der ernsten Gothik unschön und missverstanden in störende Verbindung gesetzt worden sind. Die Jesuitenkirche in Köln ist, namentlich was die innern constructiven Theile betrifft, als das letzte unbewusste Wiederaufleben der antiquirten Formen der Gothik unmittelbar vor ihrem gänzlichen Untergange am Rheine zu betrachten.

chitektur des Tages unterordnete, keineswegs Kunstwerke zu suchen, die den Stempel der ältern heimathlichen Kunstweise an sich tragen, d. h. aus der gothischen oder romanischen Kunstepoche herrühren. Desswegen ist anzunehmen, dass alle Reliquiengefässe, die Gelenius bei Beschreibung der Schätze der in Rede stehenden Kirche aufzählt, in den modernen Formen des damals herrschenden Renaissance-Styles ausgeführt waren. Viele derselben haben sich heute noch in der Sakristei der gedachten Kirche erhalten, deren Beschreibung wir gerne andern überlassen, da wir in dem vorliegenden Werke uns ausschliesslich mit der Aufzählung und Abbildung der noch restirenden Kirchenschätze Kölns beschäftigen, insofern sie ein mittelalterliches Formengepräge haben. Die vorher besprochenen wenigen Geräthschaften im gothischen Style, die sich heute noch in der Jesuitenkirche befinden, bestanden sämmtlich schon, ehe der Bau der heutigen Kirche begonnen wurde, und sind ohne Zweifel Geschenke von Seiten anderer Kirchen Kölns und frommer Wohlthäter, die dem Orden übergeben wurden, als im Jahre 1629 nach einem wenige Jahre vorher erfolgten Brande die vollendete Kirche für den Gottesdienst eröffnet wurde.

Möglich ist es aber auch, dass die auf Tafel III. abgebildeten altdeutschen Gefässe der hiesigen Jesuitenkirche erst in neuerer Zeit in die Sakristei derselben gelangten, als die ehemalige Ordenskirche Anfangs dieses Jahrhunderts zu einer Pfarrkirche umgestaltet wurde.

Aus St. Andreas.

IV.



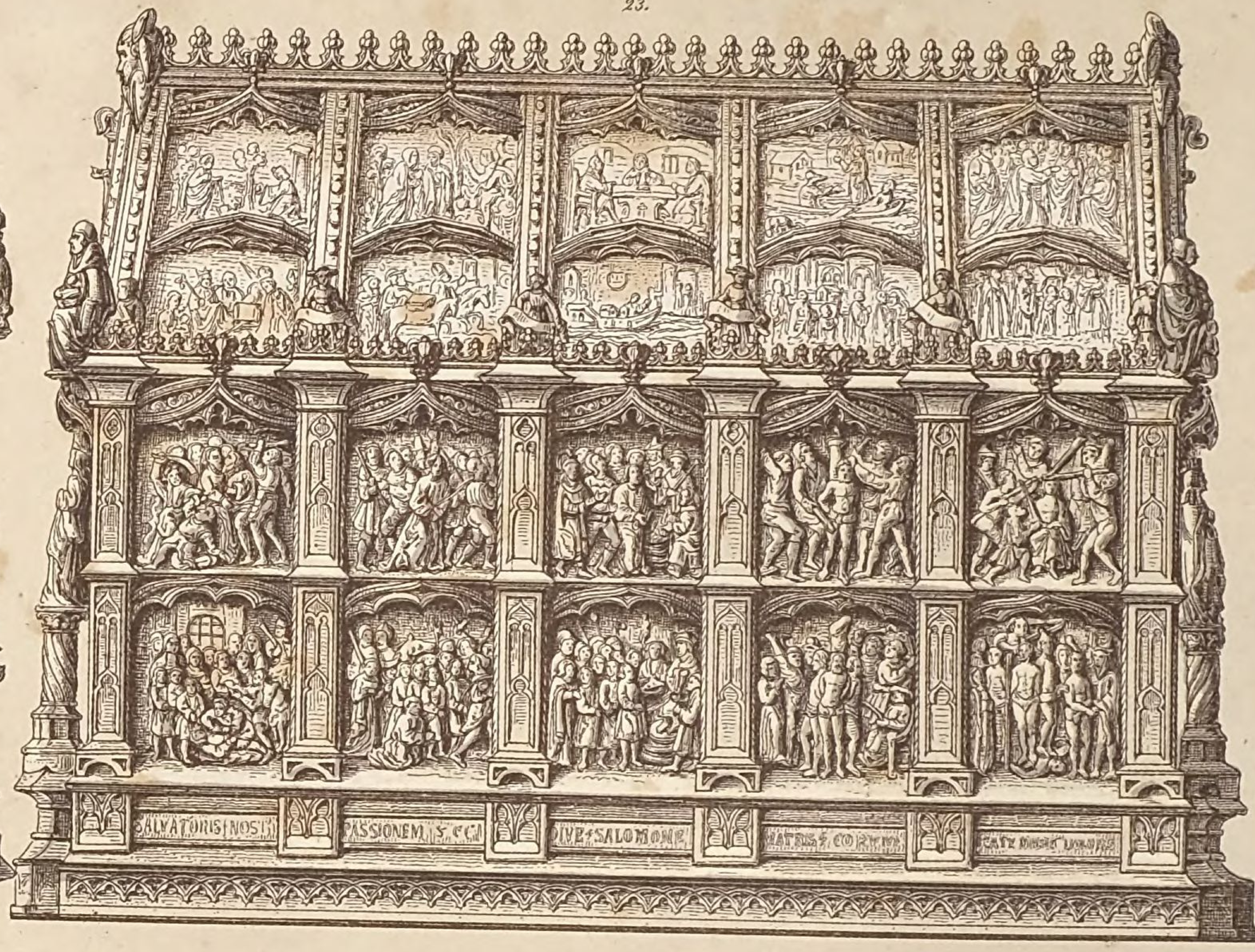
Weber & Deckers lith. Cöln.

Aus St. Andreas.

23 a.



23.



Weber & Deckers lith. Cöln.

St. Andreas.

Mittelalterliche Kunstgegenstände daselbst.

	Seite
16) Vier Medaillons mit gestickten figuralen Darstellungen, XV. Jahrh. Tafel IV. Fig. 16	3
17 und 18) Zwei Siegel in Messing gestochen, XIII. Jahrhundert. Taf. IV. Fig. 17 u. 18	5
19) Messkelch, silbervergoldet, XV. Jahrhundert. Taf. IV. Fig. 19	7
20) Reliquiengefäss mit Krystallcylinder, XIV. Jahrhundert, Taf. IV. Fig. 20	9
21) Reliquiarium, messing vergoldet, XV. Jahrhundert. Taf. IV. Fig. 21	11
22) Reliquienkästchen aus einem beinartigen Material, XII. Jahrhundert. Taf. IV. Fig. 22 .	13
23) Reliquienschrein der sieben machabäischen Brüder, XV. Jahrhundert. Taf. V. Fig. 23	15
Ehemaliger Schatz von St. Andreas	25

16.

Vier Medaillons

in Plattstich gestickt, darstellend: Scenen aus der Lebensgeschichte des heiligen Hubertus.

Mitte des XV. Jahrhunderts. Durchmesser 40 Centimeter.

Von kunstreichen Nadelmalereien, wie sie, von der Zunft der Bildsticker des alten Kölns angefertigt, ehemals häufig auf Fahnen und Vorhängen als grössere Medaillons ersichtlich waren, haben sich heute verhältnissmässig nur sehr wenige erhalten. Die ebenbezeichneten Nadelmalereien, welche sich noch in der Sacristei von S. Andreas vorfinden, können unzweifelhaft als das Ausgezeichnetste betrachtet werden, was in Köln in grösserem Maasstabe gegen Mitte des XV. Jahrhunderts die Bildstickerei hervorgebracht hat; zugleich dienen die vorliegenden grossen Medaillons zum Belege, dass die Stickerei in der letzten Hälfte des XV. Jahrhunderts ebenbürtig mit der Malerei den Wettkampf aufnehmen konnte, und in vielen Fällen für gewisse Zwecke die Malerei bedeutend hinter sich zurückliess. Die vorliegenden Bildstickereien, mit grosser Meisterschaft, was das Technische betrifft, ausgeführt, sind zweifelsohne von einem bedeutenden Maler der damaligen Zeit wahrscheinlich in Farbenskizze angefertigt worden und sind alsdann, wie es uns scheinen will, vom Maler selbst mit fester sicherer Hand alle Conturen auf die grobe Leinwand als Unterlage für die Stickerei, hingezeichnet worden.

Die Composition ist, was anatomisch richtige Behandlung der Körperformen betrifft, in sämmtlichen Darstellungen äusserst edel und sind sämmtliche Gewandparthien mit grosser Sorgfalt ohne stylistische Steifheiten und Härten durchgeführt.

In Hinsicht der trefflichen technischen Ausführung muss gesagt werden, dass sämmtliche Incarnationstheile so wie die Untergewänder in einem ruhigen regelmässigen Plattstich mit feiner Flachseide von einem geübten Bildsticker, welcher seinem Kunstwerk eine grosse Vollendung der Formen zu geben wusste, ausgeführt worden sind. Alle faltenreichen Obergewänder sind in dichten Goldfäden, zu 2 und 2 nebeneinander verbunden, so zur Darstellung gebracht, dass

alle Schattirungen in dunkleren Tönen von feiner Haarseide über diesem Goldfond angedeutet und durchgeführt worden sind.

Wie schon oben bemerkt, werden in diesen fünf Medaillons die Hauptbegebenheiten aus dem Leben des h. Hubertus, dessen Andenken die Kirche bekanntlich am 3. November feiert, kunstreich zur Anschauung gebracht. Auf dem ersten dieser Medaillons erblickt man die wunderbare Bekehrung des gedachten Heiligen, wie ihm nämlich auf der Jagd der Hirsch erscheint, der zwischen dem Geweih das Bild des Gekreuzigten trägt. Auf dem zweiten Medaillon ist die Scene, wie der Neubekehrte von Hause und den Seinigen als Pilger Abschied nimmt und seine Güter unter die Armen vertheilen lässt, auf's kunstreichste in Stickerei vorgeführt. Auf dem dritten Medaillon wird dem Heiligen die Erscheinung des Engels, der ihm andeutet, was er in nächster Zukunft beginnen soll. Auf dem vierten Medaillon erblickt man den h. Hubert, wie er als Pilger in Rom angekommen ist und beim Papste eine gnädige Aufnahme findet. Das fünfte und letzte Medaillon endlich stellt den Heiligen dar, wie er die höheren Weihen empfängt und zum Bischof consecrirt wird.

Es ist schwer zu bestimmen, welchem Medaillon man, hinsichtlich seiner Composition und technischen Ausführung bei den vielen Vorzügen eines jeden einzelnen derselben, den Vorzug geben soll. Uns hat es scheinen wollen, als ob dass eine Medaillon, welches wir im verkleinerten Maasstabe im Bilde wiedergegeben haben, nicht nur hinsichtlich seiner Composition, sondern auch deswegen eine besondere Beachtung verdiene, weil auf demselben der Bildsticker die Engelsburg mit der dabei befindlichen Tiberbrücke dargestellt hat, zugleich aber auch das Bild des Papstes umgeben von Cardinälen und Bischöfen, die sämmtlich mit reichen liturgischen Gewändern bekleidet sind, welche über Form und Ornamentation der päpstlichen und Cardinals-Gewänder des XV. Jahrhunderts gewünschten Aufschluss geben. Einer ziemlich verbürgten Tradition nach rühren diese Bildwerke aus der früheren Klosterkirche der Karthäuser in Köln her und ist es wahrscheinlich, dass dieselben, von gestickten Laubornamenten umgeben, einem reichen Festtagsantipendium daselbst zur Zierde gedient haben oder aber als Medaillons von Kirchenfahnen herrühren.

Da bekanntlich die Karthäuser in Köln neben dem beschaulichen Leben, wozu sie durch ihre Ordensregel verpflichtet wurden, auch verschiedene Künste, namentlich aber die Bildschnitzerei und Goldschmiedekunst, als Meister, im grössern Umfange übten, so liegt auch die Vermuthung nahe, dass diese prachtvoll gestickten fünf Medaillons ebenfalls von der kunstgeübten Nadel eines Karthäusermönches in Köln herrühren. Später kamen diese merkwürdigen Bildstickereien in Privatbesitz und wurden dieselben durch den ehemaligen Präsidenten des Kirchenrathes von St. Andreas: Joh. Bapt. Farina, († 1844) der Sakristei der genannten Kirche als Geschenk überwiesen.

17 und 18.

Zwei Kirchensiegel,

in Messing gestochen.

Das grössere stammend aus dem Beginne des XIII. Jahrhunderts, das kleinere runde Siegel aus dem Schluss des XII. Jahrhunderts.

Unseres Wissens nach haben sich heute, da die meisten grössern Kirchensiegel von Silber angefertigt waren und durch ihre Schwere zum Einschmelzen willkommene Veranlassung boten, nur sehr wenige Siegel erhalten, welche von der Vortrefflichkeit der Kunst des Siegelschneiders im alten Köln heute noch Kunde geben. Dass Köln in den verschiedenen Jahrhunderten des Mittelalters in seinen Mauern tüchtige Siegelstecher aufzuweisen hatte, bezeugen heute, wo die ältern Originalsiegel meistens abhanden gekommen sind, noch eine Menge von prachtvollen Siegelabdrücken in rothem, grünem und gelbem Wachs, wie sie sich in Kirchen und städtischen Archiven noch in Menge an alten Pergamenturkunden erhalten haben. Auch J. J. Merlo besitzt einige ältere ausgezeichnete Originalsiegel, offenbar kölnischen Ursprungs und haben wir von dem kunstsinnigen Kenner der Kölnischen Localgeschichte die Zusage erhalten, diese Originalsiegel älterer hiesiger Kirchen in einer spätern Lieferung dieses Werkes abbilden und beschreiben zu dürfen. Vergleicht man die vorliegenden Siegelstücke hinsichtlich der grossartigen Composition und technisch saubern, äusserst fleissigen Ausführung, so muss man im Hinblick auf unsere heutigen meist form- und werthlosen Kirchensiegel sich das Geständniss machen, dass das Mittelalter auch anscheinend kleinere Kunstgegenstände von geringerem Belange und für kirchliche Nebenzwecke angefertigt, mit demselben Fleisse und derselben Pietät, was Composition und Ausführung betrifft, zu behandeln gewohnt war, welche es gleichmässig bei der Neuschaffung von grössern und bedeutendern Kunstgeräthschaften und Gefässen überall an den Tag legte.

Das grössere dieser beiden Kirchensiegel, deren Wiederauffindung der grossen Sorgfalt des jetzigen Pfarrers von St. Andreas für Erhaltung altkirchlicher Kunstgegenstände zu verdanken ist, misst in seiner grössten Länge 7 Centimeter bei einer Breite von nur $5\frac{1}{2}$ Centimeter und zeigt die ältere oblonge Form der frühern Kirchensiegel, wie sie im 12. und 13. Jahrhundert allgemein als grösseres oder Ceremoniensiegel an ältern Codicillen noch heute angetroffen werden. In dem innern Medaillon hat der Siegelstecher mit grosser technischer Meisterschaft in die Metallfläche das Martyrium des Apostels Andreas energisch eingravirt. Die körperlichen Formen sind mit vieler Naturwahrheit sehr edel gegeben, auch die Darstellung des Kreuzestodes des ebengedachten Apostels ist nicht in jener drastischen, schreckenerregenden und unwürdigen Weise bildlich veranschaulicht, wie das die naturalistische Malerei und Sculptur in den Zeiten Rubens und der niederländischen Meister sich zur Aufgabe

machte, um in der Regel Effect-Darstellung zu erzielen, die die Geübtheit der Künstler damaliger Zeit in der schwierigen Darstellung des Nackten anschaulich bekundigen sollten. Das Martyrium, die Kreuzigung des Apostels Andreas ist ähnlich wie die des Heilandes selbst dargestellt, jedoch mit dem Unterschiede, dass der Apostel nicht wie der Meister am Kreuze angenagelt sich zeigt, sondern mit Stricken an den Kreuzesbalken angebunden ist. Auch ist das Andreaskreuz nicht abgeplattet, sondern als Baum mit runden Balken auf dem vorliegenden Siegel abgebildet. Es scheint, nach dem ebenerwähnten Siegel und ältern Bildwerken zu urtheilen, dass diese Darstellung des Kreuzestodes des h. Andreas in der romanischen und frühgothischen Kunstepoche gang und gäbe waren, und dass in den Zeiten der Spätgothik und noch mehr in den Tagen der Renaissance die Kreuzigung dieses Apostels, ausgespannt an einem Kreuze (Andreaskreuz), welches bekanntlich die Form eines griechischen *X* hat, häufiger in Aufnahme gekommen ist. In den 4 Eckflächen, gebildet durch die obenbeschriebene Kreuzigung hat der Kupferstecher in spätromanischen Majuskelschriften folgendes Legendarium angebracht: „*Pius X PI famulus Andreas.*“ Um dieses innere oblonge Medaillon ist eine breite Randeinfassung herumgeführt, worin sich ebenfalls in der Künstlerschrift des XIII. Jahrhunderts folgende schöne Sentenz befindet, die der Jünger des Heilandes selbst auszusprechen scheint, mit Bezug auf die Aehnlichkeit seines Martyrthums mit dem des Meisters: „*✝ Jam diu desideravi te amplecti o bona crux.*“

Hinsichtlich der anatomisch sehr richtig dargestellten körperlichen Formen, so wie in Rücksicht auf die Anordnung und Behandlung des Faltenwurfs an dem Schürztuch des Apostels glauben wir die Bemerkung machen zu sollen, dass die Gravuren für die Zeit des XIII. Jahrhunderts sehr edel gehalten sind und dass diese Behandlung und Durchführung der Formen viele Analogie darbietet mit der Composition und Ausführung jenes romanischen Bildwerkes des Gekreuzigten, wie wir dasselbe an dem Kreuzaltare im Dom gleich beim Eingange der Sakristei aufgefasst und durchgeführt finden. Diese ebengedachten Formen, nicht weniger auch die characteristischen Majuskelschriften lassen mit ziemlicher Gewissheit erkennen, dass das vorliegende Meisterwerk der Siegelstecherkunst im ersten Viertel des XIII. Jahrhunderts angefertigt worden sein dürfte.

Wurde dieses grosse Ceremoniensiegel in der Regel officiellen Actenstücken und Codicillen von grösserer Bedeutung angeheftet, so bediente man sich zur Beglaubigung kleinerer Schriftstücken von geringerer Bedeutung „*ad causas*“ jenes kleinen Siegels (Nr. 17), welches in einer Grösse von 4½ Centimeter sich ebenfalls noch im Kirchenarchiv von Andreas erhalten hat und zugleich mit dem vorhergehenden unlängst wieder aufgefunden worden ist. Auf diesem Rundsiegel für kleinere Amtssachen hat der Kupferstecher die Figur des h. Andreas als Brustbild dargestellt und zwar ist er hier als Apostel und Verkündiger des Evangeliums abgebildet, in Basrelief, wie er in der Rechten das Kreuz hält und in der Linken den h. Text. Das Halbbild ist motivirt und ragt hervor aus einer Lage von übereinandergeschichteten Wolken. Das Kreuz ist ebenfalls nicht in Form eines *X*, sondern wieder als lateinisches Kreuz mit stark verlängerten Unterbalken veran-

schaulicht. Um den Rand liest man folgende Inschrift: „† *S(igillum) ecclesiae sci Andreae col. ad causas.*“

Wenn uns ein Stylgefühl nicht täuscht, so dürfte dieses kleinere Siegel, hinsichtlich der conventionellen Strenge und Steifheit in Behandlung der figürlichen Darstellung, dem Schlusse des XII. Jahrhunderts zuzuschreiben sein.

19.

Messkelch,

Silber vergoldet, in den Formen der Spätgothik.

Schluss des XV. Jahrhunderts. Höhe 17½ Centimeter; Durchmesser des Fusses 13 Centimeter 4 Millimeter; Durchmesser der Kuppe 9½ Centimeter.

Vorliegender Kelch dürfte als einer der interessantesten und formschönsten spätgothischen Kelche bezeichnet werden, wie sie sich heute in wenigen Exemplaren vereinzelt in den Sakristeien der Kirchen Kölns vorfinden. Welchen Reichthum Köln vor der letzten Revolution an hervorragenden Kelchen besass, geht nicht nur hervor aus den Berichten älterer Augenzeugen, sondern lässt sich auch annähernd entnehmen aus dem Vorfinden einer grossen Zahl von kostbaren, reich ausgestatteten Messkelchen, wie wir sie in jenen, heute meist protestantischen Pfarr- und ehemaligen Stiftskirchen häufig noch gefunden haben, die den Einflüssen der politischen und religiösen Stürme in den letzten Jahrhunderten fern lagen. Wir machen hier im Vorbeigehen, mit Bezug auf das eben Gesagte aufmerksam, auf die vielen prachtvollen Kelche in der protestantischen Petri-Kirche in Soest, in der Stadtkirche zu Reutlingen (Schwaben), dann in dem Schatz der Marienkirche zu Danzig und im Schlosse und der Sakristei zu Marienburg. Der in Rede stehende Messkelch ist einer Inschrift zufolge zu betrachten als bestehend aus einem alten und einem neuern Theile. Es dürfte nicht schwer fallen, die primitiven Theile von den im Jahre 1551 hinzugefügten zu unterscheiden. Die Inschrift auf dem innern Fusstheil, in Silber eingegraben, ergiebt nämlich in lateinischen Majuskelschriften der ausgebildeten Renaissance folgende Lesung:

Int Jor 1551 *haet Jonfer Elisabet a Hokirgē disen alden Kelch neu gissen lasen. Kost. eir aen golt Silver und machloin* 52 *Gulden.*

Aus dieser Inschrift geht also hervor, dass eine bedeutende Veränderung und Restauration auf Kosten einer gewissen Jungfrau von Hochkirchen, wahrscheinlich einer Wohlthäterin des Stiftes St. Andreas, vorgenommen worden ist.

Auf den ersten Blick hin überzeugt man sich, dass die Gesammtform des Fusses vollständig dem mittelalterlichen Pedalstücke älterer Kelche treu entlehnt worden ist. Jedoch zeugen die Profile an diesem Fussstück schon von bedeutendem Einfluss des neuen Kunststyles. Der Fuss ist nämlich, wie das bei den meisten gothischen Kelchen der Fall ist, in sechsblättriger Rosenform angelegt, jedoch sind die

halbkreisrunden Blätter nicht sehr tief ausgeschnitten. Auf dem Flachtheile dieses Untersatzes befindet sich ein zweites, engeres Fussstück, das vermittelst eines breiten profilirten Ringes kreisförmig aufliegt. Aus dieser Ueberhöhung des Fusses erheben sich in starker Gravirung sechs lancettförmig gebildete Blätter, deren Stiele sich nach oben hin als Hals des Fusses verjüngen und vom Kreis ins Sechseck überspringen. Die Flachtheile dieses Fusses, die durch Profile nicht belebt sind, hat der Goldschmied des 16. Jahrhunderts durch eingravirte Laubornamente, vollständig im Geschmacke der eben auflebenden Renaissance gehalten, verziert. Als „signaculum" des Kelches erblickt man erhaben auf dem Fusse autliegend den „Mann der Schmerzen" wie er mit der Hälfte des Körpers aus dem Grabe sich erhebt und seine Wundmale zeigt, eine Darstellung, wie sie bekanntlich in der ältern Malerschule Italiens, bei den Memmi, Gaddi, unter der Bezeichnung „*Christo al sepolcro*", seltener aber in Deutschland, in dieser Auffassung, zu finden ist. Diesem Kreuze gegenüber befindet sich aufgenietet ein in der Weise des 16. Jahrhundert formirtes Wappenschild, in welchem sehr zart eine Kreuzesabnahme gravirt ist. Sowohl das Pflanzen-Ornament, was in gelungener Gravirung der Goldschmied am Fusse angewandt hat, nicht weniger die Form des Wappenschildes, als auch die quadratisch länglichen Einschnitte am untern Rande des Fusses zeigen deutlich, dass entweder der ganze Fuss bei der besagten Wiederherstellung im Jahre 1551 hinzugefügt worden ist, oder aber dass die eingravirten Laubornamente und der untere Rand an dem ältern vorfindlichen Fusstheile als eine Hinzuthat und Verzierung der ebengedachten Epoche zu betrachten ist. Auf dem Halse des Fusses erhebt sich eine sechstheilige Röhre, die vielleicht als primitiver Bestandtheil des ältern Kelches zu halten sein dürfte. Diese Röhre, die nach aussen die Form von zusammengesetzten Pfeilerbündeln zeigt, wird in ihrer Mitte von einem Knauf als Handhabe des Kelches umgeben, der eine originelle Ausbildung in seiner Form zeigt, wie wir eine solche ähnliche nicht weiter gefunden haben. Dieser „nodus" von einigen Schriftstellern auch „*manubrium, pomellum*" genannt, ist sterntörmig im Sechseck angelegt. Mit dieser Sternform hat der Goldschmied dadurch einen Kreis zu verbinden gewusst, dass er durch die Spitzen desselben eine starke Kordonirung gezogen hat, die kreisförmig um den Knauf herumgeführt ist und demselben beim Anfassen praktisch eine grössere Bequemlichkeit verleiht. Auch auf beiden Seiten des plattgedrückten Knaufes hat der Goldschmied in kleinerem Durchmesser diese Ringe, als Kordon gedreht, wiederholt. Diese aufliegenden Kreise sind jedoch mit dem Knauf an sechs Stellen durch ringförmige Umfassungen in Verbindung gesetzt. Es ist schwer zu sagen, ob dieses „*pomellum*" als zu dem alten Kelch gehörend aufzufassen ist, oder ob diese interessante Formation bei der oben angeregten Restauration hinzugefügt wurde. Die kleinen quadratischen Einschnitte in den Hohlkehlen des Knaufes, die entschieden ein Renaissance-Gepräge haben, wollen für die letzte Annahme sprechen. Das jedoch kann man mit Sicherheit behaupten, dass die sonstige Bildung des Knaufes in seiner constructiven Anlage durchaus als eine gothische zu betrachten ist, wozu sich zweifelsohne an den zahlreichen gothischen Kelchen Kölns viele Parallelen und Analogien ehemals vorgefunden

haben dürfen. Noch machen wir auf die Verdeckung durch kleinere blattförmig gebildete Silberbleche aufmerksam, wodurch die Verbindung der Röhre mit dem Fusse, dem Knauf und der Kuppe angestrebt wird. Die Kuppe rührt unstreitig, wie das ihre strenge Formation besagt, von dem ältern Kelche her und mochte dieselbe bei der Restauration mit den übrigen Theilen des Gefässes bloss eine neue Vergoldung erfahren haben. Offenbar sind auch die sechs gegossenen und ciselirten Laubornamente, die als gothische Blättchen den untern eiförmig sich zuspitzenden Theil der Kuppe umgeben, von dem früheren Kelche herübergenommen und ohne organische Verbindung mit den übrigen Theilen an dieser Stelle aufgelöthet worden. Es dürfte schwer sein, ein bestimmtes Alter für die primitiven Theile des vorliegenden Kelches anzugeben; jedoch scheinen dieselben kaum 150 Jahre älter zu sein, als jene Ornamente und Hinzuthaten, die derselbe gegen Mitte des 16. Jahrhundert erfahren hat. Bei den vielen Kelchen, die heute im gothischen Style neu angefertigt werden, wovon der grössere Theil offenbar an einer fast ausschliesslich constructiven Auffassung und einer zu strengen architektonischen Ausbildung der Details leiden, möchten bei Compositionen die praktischen und bequemen Formen an dem vorliegenden Kelche als Anhaltspunkte zu empfehlen sein. Auch die Verhältnisse der einzelnen Theile zu einander, in deren richtigem Zusammenwirken der Hauptvorzug der Kelche, wie überhaupt sämmtlicher kirchlichen Kunstgeräthe zu suchen ist, dürften bei diesem Kelche in jeder Beziehung als schön und ebenmässig zu bezeichnen sein.

Die Patene des Kelches, die, wie das an den ältern Patenen überall der Fall ist, eine tellerförmige Vertiefung zeigt, wodurch dem Herunterschieben leichter vorgebeugt wird, scheint uns ebenfalls bei der letzten Wiederherstellung des Gefässes durch Elisabeth von Hochkirchen neu hinzugefügt worden zu sein, wie das das eingravirte Kreuz, wodurch die Stelle zum Anfassen bezeichnet werden soll, mit seinen Strahlen ziemlich deutlich anzeigt. Auch das „*Agnus Dei*", symbolisch dargestellt als Lamm, welches das „*vexillum*" als Zeichen der Auferstehung und des Sieges über Tod und Hölle hält, besagt in seiner Auffassung und Stylisirung deutlich, dass der neue über die Berge gekommene Styl auch in Köln um das Jahr 1551 festen Fuss gefasst hatte.

20.

Schaugefäss,

in Form einer zierlichen kleinen Monstranz, Messing vergoldet.

Höhe 37 Cent.; Durchmesser des Fusses 11 Cent. — XIV. Jahrhundert.

Unter den vielen Reliquiengefässen, die heute noch nach so vielfachen Stürmen die Sacristeien der Kirchen des „heiligen Köln" zieren, finden sich verhältnissmässig nur noch sehr wenige vor, die jene interessante Epoche kirchlicher

Goldschmiedekunst charakterisiren, wo der „aurifaber" fast gezwungen die reichen, seinem Materiale so sehr zusagenden Formen der Thier- und Pflanzenwelt aus Händen legte und in seinem Gewerke die mehr rationalistischen, constructiven Formen der Architektur mit ihren starren Regeln in Anwendung kommen liess. Das vorliegende Gefäss in seinen zierlichen, wenn auch einfachen und schlichten Detailformen bezeichnet grade jene Epoche, wo die Romantik in der Goldschmiedekunst aufhörte und die Gothik mit ihren architectonischen Formen den ersten, wenn auch noch unscheinbaren Einfluss gewann. Wie ein Blick auf die Zeichnung besagt, tritt die Architectur noch nicht rein und unvermischt auf, sondern der Künstler bediente sich für seine ornamentalen Zwecke einer freiaufliegenden Laubguirlande, deren Formationen der Natur nachgebildet sind. Das in Rede stehende Gefäss dient heute dazu, einen kleinen runden Krystallcylinder zu umfassen, der zur Aufnahme von Reliquien bestimmt ist. Diese Krystallröhre erhebt sich auf einem runden Sockel, in ihrem grössten Durchmesser von sechs Centimeter, der ebenfalls mit einem kunstreich ciselirten Geflechte von vielfach gestaltetem Laubwerk umwunden ist. Dieses Blätterwerk liegt frei auf und zeigt einen platten Tiefgrund, wodurch diese Ornamente mehr zum Vorschein treten. Unter den schön stylisirten Blättchen machen sich kenntlich ein scharf markirtes Epheublatt, eine fünfblätterige Rose, das Kleebatt und an einer Stelle auch das Laub der Rebe. Man sieht es diesem delicat gearbeiteten Blätterschmucke an, dass er mit feinem Formsinn, mit vielem Gefühl und in edler Technik ausgearbeitet worden ist. Dieser untere Sockel verjüngt sich nach unten hin trichterförmig und mündet ein vermittelst eines Ringes in die Röhre des Ständers, der in der Mitte durch einen kunstreich geformten Knauf im grössten Durchmesser von 2½ Centimeter vortheilhaft belebt wird. An diesem „pomellum" in getriebener Arbeit erheben sich stark hervorspringend sechs kleinere Pasten in Rhomboidenform über Eck gestellt, die auf ihrer Fläche eine kleine Silberplatte zeigen. Diese mit Nigello ausgefüllte Platte lässt in Vergoldung und gravirten Arbeiten ein Rebenblatt als Ornament erkennen, das theilweise mit einer schön stylisirten „*fleur de lis*" geschmückt ist. Bei dieser „*francica*" oder „*franciska*", die als Lilie schon vor der Zeit Ludwig des Heiligen in das Wappen Frankreichs aufgenommen wurde, hat man nicht sofort an ein heraldisches Abzeichen Frankreichs zu denken, sondern wie das Didron in seinen „*Annales archaeologiques*" weitläufiger nachgewiesen hat, war die Muttergotteslilie bereits im 12. und 13. Jahrhundert ein sehr beliebtes Ornament, dessen sich die Kleinkünstler des Occidentes in der Sculptur, Malerei, Goldschmiedekunst und Stickerei vielfach in den verschiedensten Modificationen bedienten. Der kreisförmig gebildete Fuss zeigt keinerlei eingravirte Ornamente und ist glatt mit kleinem ansteigendem Halse gehalten. Die ineinander verschlungene Blattverzierung, die an dem Untersatze des Reliquiariums vorkommt, kehrt in denselben Formen am obern Deckverschluss als Guirlande zurück. Das Gefäss schliesst oben mit einer glatten Fläche, auf welcher sich, als Kegel pyramidalförmig aufsteigend, ein kleiner Helm in Weise einer Bedachung ansetzt, dessen platte Flächen oben mit einem Knauf abgeschlossen und

bekrönt wird. Neben diesem mittlern Helm hat der Goldschmied vier Thürmchen als architektonisches Beiwerk anzubringen gewusst, die in derselben Weise und in analogen Formen den mittleren Dachhelm so flankiren, wie an dem Thurme zu St. Martin die vorspringenden Nebenthürmchen den mittlern Hauptcoloss umstehen. Zwischen diesen vier Thürmen hat der Goldschmied des Mittelalters, um die Leere des Raumes auszufüllen, noch vier Wasserspeier anzubringen nicht unterlassen, die hier ohne besondern Zweck als schuldlose Ornamente zu betrachten sind. Die vier Thürmchen sind bedeckt mit kleinen konisch geformten Dachhelmchen, in welchen in Gravirungen die Schiefer schuppenförmig angedeutet sind. Das Gefäss findet seinen Abschluss, wie oben schon angedeutet, in einem mit tiefen Rippen eingeschnittenen Knopf, der als Sockel und Unterlage ehemals diente, auf welchem sich ein Kreuzchen erhob, das ohne Zweifel in seinen Kreuzbalken die beliebte Lilienform wahrnehmen liess. Diesem Knaufe fehlen ebenfalls nicht auf seinen Flächen kleinere Ornamente „*en nigello.*" Diese Arbeiten in Schwarzmanier erinnern noch deutlich an die eben zurückgelegte romanische Periode der Goldschmiedekunst, wo der Goldschmied mit Vorliebe aus dem Bereiche des Emails, des Nigells, der ciselirten und gravirten Arbeiten seine kunstreichen vielgestaltigen Bildungen zu entlehnen wusste, um grössere und kleinere Flächen damit ornamental zu beleben. Leider hat der Ungeschmack des vorigen Jahrhunderts dieses zierliche, interessante Gefäss zu beiden Seiten auf eine grobe Weise mit zwei Flügelstücken umgeben, in Rothkupfer versilbert, die den nichtssagenden Zopf in greller Form zu Tage treten lassen. Hoffentlich werden diese lächerlichen und höchst entstellenden Zuthaten nächstens beseitigt werden. Es kann nicht dem geringsten Zweifel unterliegen, dass das vorliegende Gefäss in Rücksicht auf die obenbeschriebenen Detailformen als Entstehungszeit den Beginn des 14. Jahrhunderts zu beanspruchen habe, wo der Goldschmied von den neuen Bildungen Kenntniss nahm, die seit der Mitte des 13. Jahrhunderts sich auch in Köln Bahn gebrochen und wo eben vorher in der Architektur die romanischen Formen sich zur höchsten Blüthe und Vollendung entfaltet hatten.

21.

Reliquiarium,

fast in Form eines Kreuzes, aus mehreren der Zeit nach verschiedenen Bestandtheilen zusammengesetzt.

Der obere Theil aus dem 15. Jahrh. Höhe 38 Centimeter. — Durchmesser des Fusses 13 Centimeter

Nach Aufhebung des Stiftes von St. Andreas scheinen sämmtliche Kirchenschätze in den Wirren zu Anfang dieses Jahrhunderts verschwunden zu sein, und haben sich nur einzelne wenige solcher Reliquiarien bis zur Stunde erhalten, deren Fassung nicht aus edlen Metallen war. Das vorliegende Reliquiar besteht offenbar

aus 3 Stücken, die zu verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Meistern angefertigt worden sind. Der untere Fusstheil mit Stender und Knauf rührt offenbar, wie das der Augenschein lehrt, von einem ältern Messkelche her. Der Fuss, wie gewöhnlich, eine sechsblättrige Rose bildend, ist nämlich noch mit dem Signaculum, einem eingravirten Kreuz versehen, das in verwandter Form auf gothischen Kelchfüssen niemals fehlt. Auf einer daneben befindlichen Ausrundung des Fusses liest man das eingravirte Legendarium: *ora p. D. (pro Domino) Henrico Bolten. P. P. A.* 1618. Offenbar ist diese Inschrift, mehr als 100 Jahre jünger als dieser Theil eines ehemaligen Kelches, in Rothkupfer vergoldet. Auf dem schlanken Halse dieses Pedale erhebt sich im Sechseck gehalten die *„fistula“*, die in ihrer Mitte einen kleinen Knauf trägt mit eingravirten Ornamenten, die bei aller Einfachheit und Derbheit von guter Wirkung sind. Auf dem obern Theile der Röhre befindet sich als zweite fremdartige Hinzufügung ein grösserer Knauf im Durchmesser von 7 Centimeter, der aus Rothkupfer getrieben und vergoldet, pflanzenförmige Windungen zeigt und Beweis ablegt, dass der Anfertiger desselben eine grosse Fertigkeit in Herstellung von getriebenen Arbeiten sich zu eigen gemacht hatte. Dieser grössere Knauf, der nicht im mindesten in organischer Verbindnng mit dem obern und untern Theile des vorliegenden Ostensoriums steht, scheint uns nach mehreren Analogien zu urtheilen, ehemals als *„pomellum, nodus“* gedient zu haben, in Weise einer Bekrönung des Kopftheiles an einem schweren seidenen Quasten, womit an den ältern Pluvialen der hintere Schild *(capulum)* in der Regel verziert war. Ueber diesen Knauf erblickt man horizontal gelegt einen runden Crystall-Cylinder in der Länge von 10½ Centimeter, der an den beiden Kopftheilen mit einfachen Kapseln verschlossen ist. Auf diesen Einfassungs-Ringen erheben sich in Messing gegossen, in schwacher Ciselirung zwei Standbilder der Apostel, die kenntlich sind durch Spruchbänder, auf welchen die Namen eingravirt sind: *R. S. Andreae, R. S. Pauli.* Zweifelsohne repräsentiren diese beiden Statuetten jedes in der Grösse von 8 Centimeter, jene Heiligen, deren Gebeine ehemals in kleinen Bruchtheilen in dem obengedachten Cylinder verschlossen waren. Heute noch erblickt man in der vorerwähnten Crystall-Röhre eine grössere Zahl von Reliquien, sorgfältig in Seide eingewickelt, deren Inschrift auf Pergament deutlich besagt, dass dieselben in dieser Fassung im 17. Jahrhundert hineingefügt worden sind. Es befinden sich, den Inschriften auf diesen *„schedulis“* zufolge, Ueberbleibsel verschiedener Heiligen, als: *Rel. S. Barbarae, S. Simonis, S. Georgii, S. Silvestris, De Stola S. Joh. Evangelistae.* In Mitten der eben gedachten Figuren erhebt sich in vertikaler Richtung ein zweiter im Achteck geschliffener Bergkrystall in der Länge von 7 Centimeter, der, der primitiven Inschrift auf Pergament in gothischer Minuskelschrift zufolge, ein grosses Gebein vom Apostel Andreas enthält. In dieser polygonen Krystallröhre befindet sich noch von einem andern kirchlichen Gefäss, als kleines Medaillon herrührend eine kleine Scheibe mit dem bekannten Hierogramm des Heilandes *„J. H. S“*, das in gothischer Minuskelschrift *„en nigello“* eingelassen ist. Der Krystall-Cylinder wird verschlossen und überragt in seinem obern Theile von einem kleinen thurmartigen

Helme im Viereck angelegt, der auf seinen vier Seiten mit je 2 kleinen Fensterstellungen im Spitzbogen *à jour* durchbrochen ist. Ueber diesen vier Spitzbogen-Feldern hat der Goldschmied vier kleine Giebel angebracht, die mit einfachen Krabben ornamentirt sind. Aus der Formation dieser Ornamente lässt sich mit ziemlicher Sicherheit der Schluss ziehen, dass dieselben der Früh-Gothik, dem Beginne des 14. Jahrhunderts angehören dürften. Mit dieser Annahme stimmt auch überein die Haltung und die Drappirung der Gewänder an den beiden obengedachten Statuetten, die in ihrer rohen Ausarbeitung doch ein bestimmtes markirtes Stylgepräge verrathen. Der obere Aufsatz dient ebenfalls als Reliquienbehälter, jedoch sind die Inschriften bei den engen Durchbrüchen der Fensterstellungen nicht lesbar. Das Ganze findet seinen Abschluss in einem Kreuzchen von Rothkupfer, über dessen Ursprung und Herkommen bei den unbestimmten Detailformen desselben sich schwerlich eine begründete Hypothese aufstellen lässt. Schliesslich sei noch bemerkt, dass zu diesen 2 Röhren in Bergkrystall ursprünglich noch ein dritter Cylinder sich befunden haben dürfte, der nach unten steigend den Langbalken des Kreuzes formirt hat.

22.

Reliquienbehälter,

mit farbigen Platten eines elfenbeinartigen Materials überlegt.

XII. Jahrhundert. Länge 15½ Centimeter; Höhe 5 Centimeter 8 Millimeter; Breite 9½ Centimeter.

Dieses Reliquienkästchen in Schatzverzeichnissen auch „*ladula eburnea*“, „*cistula*“ genannt, bildet eine merkwürdige Parallele zu den beiden unter Nr. 2 u. 5 beschriebenen höchst merkwürdigen Reliquiarien von St. Gereon. Der vorliegende Behälter ist, was seine Form und seine Details betrifft, nur um etwas einfacher und anspruchsloser ausgestattet. Wie an dem unter Nr. 5 beschriebenen Reliquienkästchen von St. Gereon, sind auch an dem vorliegenden mehrere Kompartimente einer Beinmasse ersichtlich, die durch eine röthliche Beitze hellroth gefärbt worden sind; und zwar sind diese rothgefärbten Theile gleich Ornamenten, um eine Abwechslung im Farbton zu erzielen, als Füllungen in den Mittelstücken angebracht und von Platten im natürlichen weissen Farbton umgeben. Die vier Seiten der kleinen im Rechteck gehaltenen Lade zeigen, kreisförmig nebeneinander stehend, dasselbe eingravirte Ornament, wie es auch in derselben Weise an dem grössern Reliquienschrein von St. Gereon ersichtlich ist; und zwar ist dieses nicht nur auf den weisslichen Knochentheilen angewandt, sondern auch in ähnlicher Weise zurückkehrend auf den rothgebeizten Deckplättchen, womit die innern Flächen dieser vier aufrechtstehenden Theile des Kästchens ausgefüllt sind. Die Kreise in diesen angerötheten Belegplättchen sind *à jour* durchbrochen und lassen, unseres Dafürhaltens nach, zu Tage treten dünne Widerlags-Plättchen von durchsichtigem

Horn, die auf ihrer Hinterseite ehemals stark vergoldet gewesen zu sein scheinen. Man wird sich erinnern, dass dieselben vergoldeten Hornplättchen auch hinter den Durchbrüchen des grössern Reliquienkästchens von S. Gereon wahrnehmbar sind. Reichere Formen und Durchbrechungen sind angewandt auf der obern Deckplatte, der eine Länge von 11 Centimeter 8 Millimeter hat, bei einer grössten Breite von 6 Centimeter. Auch diese Platte in Farbe angeröthet, zeigt zwei Reihen Oeffnungen in runden Kreisen und ist ornamentirt in der Mitte durch eine grössere *à jour* Durchbrechung, deren originelle treppenförmig zu einem Kreuze ansteigende Formen beweisen, in welchem Lande und in welcher Zeitepoche vorliegende „*arcula quadrata*“ ihre Entstehung gefunden habe. Es zeigen sich nämlich diese geometrisch construirten Formen frappant übereinstimmend nicht nur mit den herrlichen Goldemails *(émaux cloisonnés)*, womit äusserst reich die Pontificalgewänder an den Säumen aufliegend verziert sind, die zum Krönungsapparate der deutschen Kaiser ehemals gehörten, sondern dieselben Bildungen kommen auch vor in den vielfarbigen Emails, womit die beiden reichen Krönungsschwerter altdeutscher Kaiser belegt sind. Diese treppenförmig ansteigende Verzierung stellt sich in vielfarbigen Emails dar, in mannichfacher Modification und rühren diese eigenthümlich gebildeten Verzierungen her, laut der gestickten Inschriften, (Kufen- oder Neschi-Schriften) von der geschickten Hand maurischer Künstler in Sicilien. Ein zweiter Grund, dass auch die vorliegende „*ladula*“ von Orientalen ihre Entstehung gefunden habe, ist darin zu suchen, dass dieselben Ornamente, wie sie oben beschrieben wurden, auch an der „*pyxis eburnea*“ vorkommen, die durch eine Neschi-Inschrift auf dem Deckel ihren Ursprung als herübergebracht „*d'outre mer*“ hinlänglich bekundet. (Vergl. die Beschreibung unter Nr. 2 der Reliquienbüchse von S. Gereon.) Hinsichtlich der Zeit der Anfertigung kann mit Grund behauptet werden, dass das vorliegende Reliquienkästchen an einem der Haupt-Stapelplätze der Kreuzfahrer in jenem Jahrhundert seinen Ursprung gefunden habe, als unter Ludwig dem Heiligen die letzten Anstrengungen zur dauernden Besitzergreifung der heiligen Stätten von Seite der abendländischen Ritter gemacht wurden. Möglich bleibt es aber auch immerhin, da bekanntlich die Detailformen im Orient und in Byzanz stagnirender und nicht dem beständigen Wechsel unterworfen waren, dass das vorliegende interessante Schreinchen, vielleicht unmittelbar nach dem Falle von Konstantinopel, im Anfange des 13. Jahrhunderts von abendländischen Kreuzfahrern, gefüllt mit Reliquien, heimgeführt worden ist.

23.

Grosser Reliquien-Schrein,

bekannt unter dem Namen „der Machabäer-Kasten", in Messing vergoldet, mit vielen getriebenen Reliefarbeiten, XV. Jahrhundert.

Grösste Höhe 97 Centimeter. Breite 57 Centimeter. Grösste Länge 12 Decimeter. Die untere Quadrat-Länge 17 Centimeter. Breite 15 Centimeter. Jede der 4 Statuetten auf den 4 Ecksäulchen 15½ Centimeter.

Wenn auch die mittelalterliche Goldschmiedekunst heute in den Sacristeien Kölns nicht repräsentirt wäre durch eine grössere Anzahl von kleineren liturgischen Gegenständen für den täglichen Altarsgebrauch, so würden allein schon die wenigen noch in Cöln erhaltenen Reliquienschreine, für sich allein betrachtet, hinreichendes Zeugniss ablegen, welche Höhe der Entwickelung und Ausbildung das Golschmiedegewerk in der Metropole am Rhein, die verschiedenen Jahrhunderte des Mittelalters hindurch, erstiegen hatte. In diesen meist kostbaren Reliquienschreinen lässt sich nicht nur nachweisen die Blüthezeit der Schmelz- und Emaillekünste, wie man dieselben bereits im XI. und XII. Jahrhundert innerhalb der Mauern Kölns mit grosser Fertigkeit übte, sondern auch die entwickelte Gothik und sogar die Ausartung der altdeutschen Kunstweise findet in diesen grossen Schrein-Werken eine ziemlich vollständige Vertretung.

Was für kunstreich emaillirte Darstellungen das grossartige „*scrinium*" des heiligen Heribert in der Pfarrkirche zu Deutz, aus dem Beginne des XII. Jahrhunderts ist, was ferner für die Vollendung der getriebenen figürlichen Arbeiten das prachtvolle Schrein-Werk der h. 3 Könige im Dome für den Schluss des XII. Jahrhunderts bietet, das zeigt für die letzte Hälfte des XV. Jahrhunderts der vorliegende unvergleichlich reich gearbeitete Reliquienkasten der sieben machabäischen Brüder, dessen Besitzes, nach Abbruch der alten Machabäerkirche, sich heute die Pfarrkirche von St. Andreas mit Recht rühmen kann. Es beweist nämlich dieser kostbare Schrein, welche grosse Leichtigkeit und manuelle Fertigkeit die Meister der kölnischen Goldschmiedezunft in der schwierigen Kunst des Treibens in Rothkupfer, gegen Ausgang des Mittelalters, sich zu eigen gemacht hatten.

In Hinsicht auf Grundriss und äussern Aufbau des „Machabäerkastens" kann gesagt werden, dass die Goldschmiedekunst des XV. Jahrhundert sich in der äussern Form und Grundanlage strenge an die überlieferte fast typische Form der grössern Schreinwerke gehalten hat, wie dieselben das 12. und 13. Jahrhundert mit allem Reichthum der Details aufgestellt hatte. Der vorliegende Reliquienkasten bildet nämlich ein kunstreiches Mausoleum, in Form eines länglichen architectonisch construirten Bauwerkes, das in einem ausgeprägten Style des 15. Jahrhunderts in seinen mit Maasswerk durchbrochenen Widerlagspfeilern die Ausartung der Gothik deutlich wahrnehmen lässt. Wenn nun auch der Goldschmied in den Grundformen seines Kunstwerkes eine strenge architektonische Eintheilung der verschiedenen Flächen vorwalten liess, so hat er doch den architektonischen Ernst, den das

Schreinwerk in seiner äussern Erscheinung macht, dadurch zu mildern gewusst, dass er zur Belebung der Flächen, sowie auch in der Ausstattung einzelner constructiven Hauptheile eine Menge getriebener und ciselirter figürlicher Darstellungen zur Anwendung gebracht hat.

Als Grundlage des Schreines hat der kölnische Goldschmied einen Sockel gewählt, den er mit Spitzbogen-Verzierungen und dem bekannten gothischen Nasenwerk ausfüllte und verzierte. Auf dieser Basis hat er an den beiden Langseiten 8 Widerlagspfeiler als Streben grundgelegt, die er auf den vier Ecken je doppelt zur Verstärkung anbrachte. Die breiteren Sockel, auf welchen diese mit Maasswerk durchbrochene Streben, nach oben sich wenig verjüngend aufsteigen, werden in $^3/_4$ ihrer Höhe von einem abgeschrägten stark profilirten Sims auf eine merkwürdige Weise durchschnitten, wodurch sich 5 vertiefte Räume auf jeder Langseite des Schreines bilden, sowie auch zwei vertiefte Flächen an den Kopfseiten. Diese vertieften Füllungen hat der Künstler passend in *à jour* durchbrochener Arbeit auszustatten gewusst, durch eine Inschrift in spät gothischen Majuskel-Schriften, welche über das Herkommen der darin enthaltenen Reliquien-Schätze, sowie über die Anordnung und Zusammenstellung der auf den Flächen des Schreines zur Anschauung gebrachten Bildwerke nähern Aufschluss gibt. Sie lautet:

„*Archiepiscopus Reginaldus huic Ursuleo agro attulit anno* 1164 *sacra septem Maccabaeorum corpora, salvatoris nostri passionem ac divae Salomonae matris eorum beatae Mariae dolores praefigurantium.*“

Zwischen den ebengedachten sechs Widerlagspfeilern, befinden sich auf jeder Langseite des Reliquienschreines, in zwei Reihen geordnet, zehn quadratisch-geformte Bildwerke, die in prachtvoll getriebenen Basreliefs sinnig in der obern Abtheilung die Hauptscenen aus der Leidensgeschichte des Heilandes und in der untern Abtheilung als Parallele, gleichsam als typisches Vorbild im alten Testamente, die Martyrergeschichte der sieben machabäischen Brüder zur Darstellung bringen. Auf diese Weise ist die in Zeichnung abgebildete Langseite des Schreines mit zehn getriebenen Reliefdarstellungen verziert, wovon die fünf obern der Passion des Heilandes, die fünf untern Reliefs dem Märtyrium der sieben israelitischen Heldenjünglinge angehören. Diese sämmtlichen Reliefdarstellungen, im Quadrat gehalten, sind von einer baldachinförmigen Nische überragt. Diese Baldachine treten an den Reliefs in der oberen Reihe freier heraus, zeigen reiche Durchbrechungen und schliessen die Spitzgiebel derselben über dem Dachgesims sämmtlich ab mit einer gothischen Kreuzblume. Die Langseiten des Schreines werden über der Reihe der Relief-Darstellungen mit einem kräftig ausladenden Gesims abgeschlossen, das oben mit einer Kammbekrönung verziert ist. Auf den Widerlagspfeilern ist die Kammverzierung gleichmässig fortgeführt, und erheben sich auf dem Plateau dieser Widerlagen knieende Engelsgestalten, die breite Spruchbänder in Händen halten. Gleichwie die beiden Langseiten des Machabäerschreins mit je zehn Basreliefs geschmückt sind, so hat der Künstler auch die Abschrägungsflächen der Bedachung nicht ohne bildlichen Schmuck gelassen, und zeigen

sich auf jeder derselben gleichfalls wieder zehn Quadraturen in getriebener Arbeit, die etwas flacher im Relief, als die untern Bildwerke gehalten sind. Die fünf in der untern Reihe befindlichen Darstellungen nehmen Bezug auf die feierliche Uebertragung der Ueberbleibsel der vorchristlichen Glaubenshelden nach verschiedenen Hauptstädten des Orients und Occidents. Ueber diesen ebengenannten Darstellungen sind fünf Reliefs kunstreich ausgeführt, welche sinnreich biblische Scenen veranschaulichen, die sich auf die Verherrlichung des Heilandes im glorificirten Leibe nach seiner Auferstehung beziehen. Auf der entgegenstehenden Bedachungsfläche zeigen sich wiederum zehn figurenreiche Basreliefs, wovon fünf in der untern Reihe Begebenheiten aus dem Martyrium der heldenmüthigen Salomone, Mutter der Machabäischen Brüder darstellen. In der obern Abtheilung erblickt man hier parallel fünf gleich grosse Quadraturen, die, analog mit den ebengedachten Darstellungen, bildlich veranschaulichen fünf Momente, entnommen aus den sogenannten sieben Schmerzen Maria's, als Mutter desjenigen, der als Heiland für das ganze Menschengeschlecht die Marter und Leiden geduldig erlitten hat, die in den zehn Quadraturen auf den Langseiten des Schreines im Bildwerke veranschaulicht sind. Gleichwie nun der geistreiche Componist des vorliegenden Reliquienkastens, der obengedachten Inschrift gemäss, das Leben und Leiden der machabäischen Brüder und ihrer Mutter in schöner Parallele mit dem Leben und Leiden des göttlichen Erlösers und seiner jungfräulichen Mutter typisch durchgeführt und veranschaulicht hat, so hat er auch nicht unterlassen, an den grossen Hauptflächen, die sich ihm an den beiden schmälern Kopfseiten des Reliquienkastens darboten, gleichmässig zu benutzen, um hier die Aufnahme und Verherrlichung der machabäischen Brüder und ihrer Mutter zu veranschaulichen. Auf der einen Hauptseite sieht man nämlich auf einer grossen getriebenen Platte in einer Höhe von 84 Centim. in trefflichen Basreliefs die 12 Jünger, wie sie, im Beisein der allerseligsten Jungfrau, den Oelberg umstehen und ihren Blick zu dem Heimgegangenen emporrichten, den eine lichte Wolke ihren körperlichen Augen entrückt hat. In der darüber befindlichen mittleren Darstellung thront der Heiland in den Wolken des Himmels, von adorirenden Engeln umgeben, wie er als Sieger über Tod und Hölle das Banner der Auferstehung emporhält; über dem triumphirenden Heiland zurückkehrend zu der Herrlichkeit, wie er sie von Anbeginn hatte, erblickt man als Basrelief die beiden anderen Personen der Trinität, den heil. Geist in Gestalt der Taube und darüber Gott den Vater mit der Thiara; die erhobene Rechte segnet und in der Linken hält er die Weltkugel.

Ueber dem Oelberge, den die Jünger umstehen, zeigt sich als zweite Scene eine andere Gruppe, darstellend den Heimgang und die Aufnahme jener Heldenbrüder, die für den Glauben gelitten und nach ausgestandener Marter die Palme der ewigen Vergeltung zu empfangen im Begriffe stehen. Diese Verherrlichung der sieben Brüder mit ihrer Mutter hat der Künstler schön darzustellen gewusst, wie sie nämlich in einem faltenreichen Tuche von Engeln gehalten in den Schoos Abraham's „*in limbum patrum*“ getragen werden. An der entgegengesetzten Kopfseite erblickt man die bei weitem kunstreichste und gelungenste Reliefdarstellung näm-

lich den Moment nach der Aufnahme in den Himmel, die feierliche Krönung. Die leitende Idee, die den Künstler bei der Composition dieser schönen Scenerie vorgeschwebt hat, war zweifelsohne die: wie Maria die Gottesmutter, durch siebenfaches Leiden die Krone des ewigen Lebens nach ihrer Aufnahme in den Himmel aus den Händen ihres göttlichen Sohnes empfangen hat, so wurde auch der machabäischen Mutter mit ihren sieben Söhnen, nach muthig ausgerungenem Kampfe, die Krone der Vergeltung zugleich mit ihren Söhnen überreicht. In der oberen Hälfte der grossen Giebelfläche ist nämlich in der bekannten oft vorkommenden Weise die Krönung Maria's, vollzogen von den drei göttlichen Personen vortrefflich dargestellt. In der untern Hälfte erblickt man, in der Mitte, die Mutter der Machabäer, wie ihr von schwebenden Engeln die heldenmüthig verdiente Krone aufs Haupt niedergelassen wird. Dass in gleicher Weise ihre Söhne an dieser Krönung Antheil nehmen, hat der Künstler sinnig zu vermitteln gewusst, dadurch, dass in dem von Engeln gehaltenen, faltenreichen Mantel die sieben Söhne gleichmässig umschlungen und vereinigt werden.

Wie wir schon früher andeuteten, sind die Strebe-Widerlagen an den vier Ecken des Schreines gedoppelt hingestellt. Den Zwischenraum zwischen diesen beiden Widerlagen hat der Künstler dadurch passend auszufüllen gewusst, dass er auf viereckigen Sockel kleine, gewundene Rund-Säulchen gestellt hat, die auf der oberen sechseckigen Abschrägung über dem Capitäl die getriebenen Standbilder von Heiligenbildern tragen, die mit den Reliquien der sieben Machabäer und ihrer Mutter in Verbindung stehen. An dem einen Kopftheile erblickt man nämlich unter einem baldachinartigen Vorsprunge die in Rothkupfer getriebene vergoldete Statuette der ersten christlichen Kaiserin Helena, deren Darstellung dadurch berechtigt ist, gegenüberstehend der Statuette des h. Makarius, Bischofs von Jerusalem, dass, der Tradition nach die Gebeine der sieben Machabäischen Märtyrer von der Kaiserin Helena wieder aufgefunden und vom h. Makarius erhoben worden sein sollen. An der einen Stelle erblickt man an der entgegengesetzten Kopfseite, gleichfalls auf freistehenden Rundsäulchen sich erhebend, rechts die Statue des Salvators mit der Weltkugel und gegenüberstehend das Standbild der Madonna als Himmelskönigin. Auf der breiten Abschrägung als Bedachung dieser vier gedoppelten Widerlags-Pfeiler erheben sich, wie auf einer Console, die sitzenden Bildwerke der vier Evangelisten, die, sämmtlich dabei befindlichen symbolischen Thiere, mit Abfassung der heiligen Texte beschäftigt, dargestellt sind. Die Giebelschrägen, die die beiden Kopftheile des Schreines dachförmig bekränzen, münden nach oben aus in Darstellung eines Engels mit sechs Flügeln „ἑξαπτεροι" wie solche geflügelte Bilder von Engeln mehr der Kunst des Orientes als der des Occidentes eigen sind. Die Giebelleisten selbst sind nach hintenhin mit den bekannten gothischen Krabbenblättern reich ausgestattet. In der vorderen Hohlkehle dieser Giebelleisten hat der Künstler in genialer Weise geflügelte Engelgestalten angebracht, die erhaben als Ornament aufliegend, kleine Posaunen erhoben haben. Der Kamm der oberen Bedachung erhält einen passenden

Schmuck durch eine durchbrochene Bekrönung, wie sie die Gothik an dieser Stelle gewöhnlich anwendet. Der auf die ebenbeschriebene Weise prachtvoll ausgestattete Reliquien-Schrein der Machabäer birgt der Tradition zufolge heute noch in seinem Innern die Gebeine der mehrfach gedachten alttestamentarischen Glaubenshelden, und zwar erblickt man an der vorderen Kopfseite, hinter dem schiebbaren Deckel, worauf die Krönung der Madonna dargestellt ist, durch drei Unterschläge geordnet, die sieben Schädel der machabäischen Brüder und einen achten, der als „*cranium*" der Mutter derselben, Salomone, betrachtet wird. Diese Schädel sind sämmtlich in silbervergoldete kleine Kapseln, mit gothischem Masswerk durchbrochen, eingefasst, worin die Unterkiefer einmünden.

Um die Gebeine der Heiligen vor Verwesung zu schützen, vielleicht aber auch um den Wohlgeruch anzudeuten, den ihre Thaten verbreiten, scheint es im Mittelalter Sitte gewesen zu sein, in grössere Reliquienbehälter die duftenden Früchte der Moschuspflanze hinein zu legen, die bei dem Eröffnen dieser Schreine nicht selten einen balsamischen Wohlgeruch ausströmen lassen.*)

Im Vorliegenden hätten wir in kurzen Zügen die äussere formelle Beschaffenheit des Machabäer-Schreins, wie er sich heute in seinen Haupttheilen noch ziemlich unverletzt erhalten hat, angedeutet und es erübrigte noch, etwas Näheres über den grossen Kunstwerth und die hohe Vollendung der vielen plastischen Bildwerke, womit die vorliegende „*tumba*" in ihren Flachtheilen verziert ist, anzugeben. Wie es scheinen will, sind sämmtliche zweiundvierzig Reliefdarstellungen nicht von einem Goldschmiede componirt, sondern eigens für den vorliegenden Zweck von einem tüchtigen Meister der Kölnischen Malerzunft mit grosser Genialität hingezeichnet worden, oder was wir noch eher anzunehmen geneigt sind, sämmtliche Gruppen existirten bereits in Tempera-Malerei, etwa an einem Flügel-Altar in der alten Machabäerkirche, zur Zeit, als man den Gedanken fasste, die Gebeine der alttestamentarischen Märtyrer, in einen neuen kostbaren Schrein niederzulegen. Wir haben um so mehr Grund das Letzte anzunehmen, weil sich in ähnlicher Weise geordnet und dargestellt, in mehr als zwanzig Bildwerken, die verschiedenen Scenen aus der Martyr-Geschichte der h. Ursula in der gleichnamigen Pfarrkirche zu Köln heute noch in trefflicher Tempera-Malerei erhalten haben.**) Bei näherer Betrachtung dieser vielen, mit grosser Bravour getriebenen Relief-Darstellungen müssen wir eingestehen, dass, was die wohlgeordnete Composition der einzelnen Scenen betrifft, ferner die richtige Auffassung der anatomischen Formen, die nicht zu gehäufte Anordnung des Faltenwurfes und der Ge-

*) Dieses Faktum stellte sich ebenfalls ein, als wir jüngst in Nürnberg, jenen herrlichen Reliquienschrein am Gewölbe der h. Geistkirche schwebend, herunter zu lassen und zu eröffnen Erlaubniss erhielten, in welchem von Jahre 1421 bis zur französischen Invasion 1797, die Reliquien des h. deutschen römischen Reiches, feierlichst aufbewahrt wurden, die heute gerettet, im kaiserlichen Schatze der Hofburg zu Wien sich befinden. Bei Eröffnung desselben entströmte ebenfalls dem Reliquienschrein, der vollständig geleert war, ein eigenthümlicher Wohlgeruch, der gleichfalls von der Moschuspflanze herrührte.

**) Dem Stadtbaumeister Weier gebührt das Verdienst, dass er auf eigne Kosten diesen schönen Cyclus von altdeutschen Malereien, das Martyrthum der berühmten Kölnischen Stadtpatronin und ihrer h. Schaar vorstellend, von kunstgeübter Hand, getreu im alten Style, wiederherstellen liess.

wand-Partien, wir nicht ähnliche getriebene Darstellungen in vergoldetem Rothkupfer auf ausgedehnten Reisen gefunden haben, die mit den eben belobten getriebenen Reliefs, auch nur im Entfernteren einen Vergleich eingehen könnten.

Wenngleich auch keine Jahreszahl die Zeit der Anfertigung des vorliegenden grossartigen Kunstwerkes näher angiebt, so deuten nicht nur allein die Füllungen und das gothische Maasswerk, wodurch die Widerlagspfeiler belebt sind, sondern auch die charakteristische Costümirung vieler Figuren mit Sicherheit darauf hin, dass das vorliegende Schreinwerk in dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts von der kunstgeübten Hand eines ausgezeichneten Meisters der Kölnischen Goldschmiedezunft seine Entstehung gefunden habe.

Den Namen dieses Meisters haben wir in den vielen Bildwerken vergebens zu finden gesucht, und hat sich auch an demselben kein Monogramm erhalten, das über diesen Punkt Aufschluss gäbe. Nur auf dem Sockel der vier Ecksäulchen des Schreines erblickt man in einem sich durchkreuzenden Stabwerk vier Wappen in der Formation, wie man sie gewöhnlich aus der letzten Hälfte des 15. Jahrhunderts antrifft. In diesen kleinen Wappenschildern ersieht man an der einen Seite, erhaben vorspringend, eine Namenschiffer, wie sie in der Regel eine Innung, eine Bruderschaft oder Ordenshaus gegen Schluss des Mittelalters zu führen pflegten, nämlich die beiden Majuskelbuchstaben zusammen verschlungen: H. M. An derselben Seite erblickt man an der entsprechenden Stelle dasselbe Wappenschild, worin die Sichel des Halbmondes mit der bekannten Gesichtsbildung angebracht ist.

Was nun das Monogramm betrifft, befindlich auf dem entgegengesetzten Wappenschilde, so schien uns anfangs durch den verschlungenen Namenszug das Kloster der Machabäer angedeutet zu werden, woraus auch zugleich noch gefolgert werden durfte, dass theilweise auf Kosten der gedachten, weiblichen Ordensgenossenschaft das kunstreiche Schreinwerk angefertigt worden sei. Hinsichtlich des andern Wappenschildes mit der Mondsichel wurden wir durch die Gefälligkeit des bekannten kölnischen Geschichtsforschers Merlo auf einen besondern Gönner und freigebigen Geschenkgeber des Klosters der Machabäer gegen Schluss des XV. Jahrhunderts aufmerksam gemacht, der aus Jülich gebürtig, Professor der freien Künste war und den latinisirten Namen Helias Marcaeus führte. Als besonderer Wohlthäter restaurirte er Kirche und Kloster des ebengedachten kölnischen Gotteshauses und war er als Erzbischöflicher Commissar zugleich auch „Rector und Moderator“ des Conventes der Machabäer. Was Gelen und Hartzheim über diesen berühmten Mann des alten Köln zu Ausgang des Mittelalters angeben, findet sich von Merlo anziehend zusammengestellt in dem Domblatt vom J. 1847 Nr. 30 bei Gelegenheit einer geschichtlichen Mittheilung über Victor von Karben. Bei weiterer Nachforschung ergab es sich nun, dass dieser reiche Wohlthäter und kölnische Gelehrte, der auch mit dem bekannten Erasmus von Rotterdam*) in

*) Der obengenannte holländische Humanist, der hinsichtlich der Reliquien der Machabäer an unsern Marcaeus ein Anschreiben gerichtet hat, das in Druck noch auf uns gekommen ist, schreibt in

vertraulichem Briefwechsel stand, nach dem Gebrauche seines Jahrhunderts, wo namentlich Gelehrte ihren Namen mit Zuthaten des klassischen Zeitalters auszustatten bemüht waren, den hochklingenden Beinamen „Helias de Luna“ sich beigelegt hatte. Mit diesem adoptirten Namen würde dann auch vollständig übereinstimmen das entsprechend gewählte Wappenschild mit der Mondsichel; desgleichen würde durch Anbringung dieses Wappenschildes an jener hervorragenden Stelle nicht undeutlich zu erkennen gegeben werden, dass Helias Marcaeus*) mit dem Beinamen de Luna entweder auf seine eigenen Kosten den vorliegenden Schrein hat anfertigen lassen oder dass er gemeinschaftlich mit dem Convente der Machabäer als Donator des besagten Schreins zu betrachten sei. Geschichtliche Andeutungen haben uns schliessen lassen, dass das vorliegende Schreinwerk gerade mit dem Jahre 1500 vollendet worden sein dürfte, nachdem vielleicht einige Jahre hindurch die kunstreiche Arbeit sich in die Länge gezogen haben mochte. Zur Geschichte der im ganzen Mittelalter hochberühmten Reliquien der Machabäer bemerken wir noch, dass im Laufe der christlichen Jahrhunderte namhafte Kirchenlehrer über das Martyrium und das Lob dieser Glaubenshelden eigne Abhandlungen geschrieben und die Erinnerung an ihre Reliquien vielfach gefeiert haben. Unter diesen nennen wir vornehmlich: Cyprianus, Ambrosius, Chrysostomus, Hieronymus, Prudentius, Usuardus, Leo III., Rhabanus Maurus, Bernardus, Petrus Commestor, Alcimus, Johannes Beleth, Hugo Cardinalis und Antoninus.**)

Aus dem Berichte dieser Schriftsteller geht zur Genüge hervor, dass die Kaiserin Helena die theuren Ueberreste derselben in Palästina gefunden und sie ihrem Sohne Constantin mit andern Schätzen in das neue Rom, nach Byzanz, überbracht haben soll. Von Konstantinopel brachte diese Reliquien, als Geschenk des Kaisers Konstantin, der Bischof Eustorgius nach Mailand, von wo sie, zugleich mit den Reliquien der drei Könige, Erzbischof Reinald von Dassel mit sich nach Köln führte. Um eine Streitfrage zwischen dem Stifte St. Ursula und den Benedictiner-Nonnen in der Blutgasse *„ager Ursulanus“* zu schlichten, überwies Erzbischof Reinald den letztgenannten Benedictinessen die Reliquien der sieben Machabäischen Brüder und erzielte dadurch insofern eine Einigung, dass die gedachten Benedictinessen, auf diese kostbare Gabe hin, die alte Benennung zu Opfer brachten, dieselbe dem Ursulastifte überliessen und ihre Kirche fortan benannten „zu den Machabäern.“ Nachdem die alte Machabäerkirche zu Anfang dieses Jahrhunderts zerstört wurde, fand der hier beschriebene prachtvolle Schrein zeitweise in der hiesigen St. Cunibertskirche ein Unterkommen; jedoch wurde er durch die besondere

seiner Anrede: *„D. Erasmus Rotterdamus integerrimo doctissimoque patri Heliae Marcaeo Maccabatano honoratissimi Machabaeorum collegii moderatori S. D.“*

*) Auch das obenangeführte Monogramm H. M. würde alsdann in dem Namen des „Helias Marcaeus“ als Donator einfach seine Lösung finden.

**) In einem selten gewordenen Druckwerk mit trefflichen Holzschnitten, einem Incunabel des XV. Jahrhunderts, gedruckt von Eucharius Cervicornus sind die einschlagenden Abhandlungen der eben gedachten Kirchenlehrer zusammengestellt und zugleich auch die Abhandlung des Flavius Josephus über das Martyrium seiner berühmten Landsleute.

Fürsorge des Kanonikus Glessen im Jahre 1808 in die hiesige Pfarrkirche von St. Andreas feierlichst übertragen. Derselbe befindet sich heute in der besagten Kirche leider auf einem Altarcoloss des XVIII. Jahrhunderts, dessen Formen mit denen des schönen Schreinwerkes im grellsten Contraste stehen, unzweckmässig aufgestellt. Noch machen wir darauf aufmerksam, dass die in Stein kunstreich ausgeführte *„mensa“* des ebengedachten Altars der Machabäer ursprünglich als Unterlage für den Machabäerkasten in den Formen der Spätgothik angefertigt worden ist und das in der Höhlung dieses Altartisches auch noch zierlich in Stein gehauen jener Untersockel *(predella)* des primitiven Altares sich bis heute gerettet hat, auf dem ehemals, als auf einem niedern Piedestal der kostbare Schrein der sieben machabäischen Brüder aufgestellt war. Es wäre dringend zu wünschen, dass diese ursprüngliche Form des Machabäer-Altares, nach anderweitiger Verwendung des heutigen Altaraufsatzes mit seinen Ueberschwenglichkeiten, in nächster Zukunft wieder hergestellt werden würde.

Bei Aufzählung der mittelalterlichen Kunstschätze aus dem Bereiche der Goldschmiedekunst, der Weberei und Stickerei, wie sie sich heute noch vereinzelt in den Sakristeien Kölns erhalten haben, machen wir hier noch Kenner vom Fach aufmerksam auf einige liturgische Gewandstücke, die sich, vom alten Andreasstift herrührend, heute noch in der Sakristei der gleichnamigen Pfarrkirche vorfinden, und bedauren wir, dass der Raum auf beifolgenden artistischen Beilagen es nicht gestattet, die nöthigen Zeichnungen zur Erläuterung hinzuzufügen. Es ist das nämlich eine Kapelle im Blausammet mit golddurchwirkten Darstellungen aus dem XV. Jahrhundert.

Heute sind ähnliche vollständige Ornate, bestehend aus Messgewand, Dalmatiken und Zubehör zur Seltenheit geworden, in welchen man Stäbe *(aurifrisia)* findet, die von der technischen Vollendung der Werke der Wappenstickerzunft im XV. Jahrhundert noch Zeugniss ablegen. Der vorliegende Ornat von St. Andreas zeigt in den Stäben der Dalmatiken eines jener im XV. Jahrhundert in Köln bei der Wappenstickerzunft stereotypen Ornamentes, wie wir sie in grösseren und kleineren Resten häufig noch angetroffen haben, nämlich auf dunkelroth seidenem Grunde ein Rankengeflecht von Rosen und Blättern in Gold gewirkt. Auf den verbindenden Dorsal und Pectoralstücken ersieht man in denselben goldenen Laubwerk-Verschlingungen die gewebten Halbfiguren des Salvators und der Madonna und auf dem vorderen Theile zwei Brustbilder von kölnischen Bischöfen. Die Bildwerke des Salvators und der Madonna sind ebenfalls ein Werk der kölnischen Bildsticker und Wappenwirker, und zwar sind diese Figuren auf einem kleinen Handstuhle in die breite Borde hineingewebt worden. Nur die Incarnations-Theile und Faltenbrüche in den Gewand-Partien sind im Plattstich aus freier Hand beigestickt worden. Leider ist das gestickte Kreuz an dem Messgewand nicht von derselben Vorzüglichkeit, und zeigt dasselbe eine Stickerei mit kleinen figuralen Medaillons und dazwischen befindlichen Ornamenten von Vasen und daraus hervor-

gehendem Laubwerk, wie es der Frühzeit der Renaissance eigenthümlich ist, und wodurch die Spätzeit der Regierung Kaiser Karls V. deutlich charakterisirt wird. Die kleinen Rundmedaillons in dem Kreuzstabe dieses Messgewandes sind gestickt mit den Bildern der zwölf Apostel „*à or battu*“ und zeigen die kunstreichen und äusserst feinen Plattstich-Stickereien noch vollständig die vollendete Technik, wie dieselbe in den spanischen Niederlanden und namentlich in dem für Anfertigung kunstreicher und kostbarer Bildstickereien berühmten Arras gegen Schluss des XV. und in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts angefertigt zu werden pflegten. Auch der dunkelblaue Seiden-Sammet mit einem in kölnischen Sakristeien noch oft vorkommenden tief geschnittenen gothischen Dessin verdient an dieser Kapelle Beachtung. Geschnittene Sammtstoffe in ähnlichen Mustern wurden in der letzten Hälfte des XV. Jahrhunderts meistens angefertigt und bezogen aus Brügge in Flandern oder aus Genua und Florenz.

Leider ist an dieser interessanten Kapelle der Schnitt vollständig nach neuerer Weise verändert worden, wie das auch das unschöne aufgenähete Bordenwerk von weisser Farbe deutlich bekundet. Namentlich ist das Messgewand auf ein Minimum von Form reducirt worden, das sehr im Contraste steht mit der schönen faltenreichen Casel, wie sie noch im XV. Jahrhundert, den vielen Abbildungen h. Bischöfe auf Tempera-Malereien zufolge, im alten Köln allgemein im Gebrauche war.

Von den vielen Schätzen prachtvoller Stickereien und Webereien, woran das ehemalige Kanoniker-Stift von St. Andreas so grossen Ueberfluss hatte, haben sich heute nur noch äusserst wenige Spuren von älteren Paramenten erhalten. Nur im Vorbeigehen erwähnen wir noch in Kürze zweier Dalmatiken, deren Grundstoff ein italienisches Damast-Muster des XV. Jahrhunderts zeigt, wie es sich in Köln an liturgischen Gewändern noch häufig vorfindet. Ein grösseres Interesse beanspruchen die Stäbe auf denselben von dunkel violetter Grundfarbe, worauf als Dessin ersichtlich sind die bildliche Darstellung des bekannten Textes „*sicut cervus desiderat ad fontes aquarum.*“ Von sechseckigen Medaillons eingefasst erblickt man nämlich, auf blumigtem Grunde hingestreckt, zwei Hirsche, die den Nacken aufwerfen nach oben, woher aus den Wolken Thautropfen herunterträufeln. Diese Hirsche, streng stylisirt, sind in kunstreichem Gewebe durch Goldfäden brochirt. Alle übrigen Laubornamente, die sehr an sicilianisch-maurische Mustervorlagen der Weberei erinnern, sind in weisser Seide durch den Einschlag erzielt. Merkwürdig ist es, dass wir in Palermo einen alten Seiden-Damast aus dem XIV. Jahrhundert von weisser Farbe gefunden haben, der, vollständig mit dem Vorliegenden übereinstimmend, ein und dasselbe Muster erkennen lässt. Genau dasselbe Muster fanden wir auch in der an mittelalterlichen Stoffen und Stickereien so reichhaltigen Sakristei des Domes zu Halberstadt. Dieses, wie es scheint, im Mittelalter so sehr beliebte und in den verschiedensten Farben dargestellte Muster, das in alten Inventaren oft bezeichnet wird als „*holoserica cum cervis et flosculis*“ scheint im XIV. Jahrhundert mit besonderer Vorliebe bei Anfertigung von liturgischen Gewändern gebraucht worden zu sein. Auch in unserer Privat-Sammlung, die heute mehr als

1400 mittelalterliche Stickereien und Webereien umfasst, finden sich zwei solcher Gewebe, wie das obenbeschriebene mit den Hirschen vor*), und ist dieser Stoff mit den symbolischen Hirschen neuerdings in dem bekannten Institute für Anfertigung kirchlicher Stoffe von Cassaretto in Crefeld mit grosser Präcision und Styl-Gerechtigkeit in verschiedenen Farben wieder angefertigt worden.

Noch befindet sich im Chore von St. Andreas ein grosses Graduale mit vielen Miniaturen und reich verzierten Initialen. Der Beschlag dieses reich ausgestatteten Manuscriptes, das offenbar der letzten Hälfte des XV. Jahrhunderts angehört und von einem vorzüglichen Meister der Kölnischen Miniatoren herrühren dürfte, verdient für vorliegenden Zweck besonders dadurch Beachtung, weil die vier Ecken des Buches mit ausgezeichnet schönen Beschlägen verziert sind. Diese Eckbesätze sind unsers Dafürhaltens nach zu den schönsten zu rechnen, die sich heute noch vereinzelt in Kölnischen Kirchen vorfinden. Eigenthümlicher Weise sind in diesen Eckblättern nicht, wie das in der Regel der Fall ist, die vier symbolischen Abzeichen der Evangelisten, sondern in jeder Füllung zurückkehrend ein kräftig stylisirter Adler mit der Krone in Metallguss zur Anschauung gebracht, der allenfalls der Vermuthung Raum geben könnte, dass durch dieses Thierzeichen vielleicht angedeutet würde das heraldische Abzeichen des deutschen Reiches. Vorläufig bleibt es der Untersuchung noch vorbehalten, festzustellen, ob durch dieses Thierzeichen nicht das ältere Abzeichen des Kanonikerstiftes an St. Andreas vorgestellt werden dürfte.

Die vorliegenden Beschläge zeigen in ihren Ornamentationen noch viele Anklänge an die Formen des romanischen Styles, dem auch das Bild des einköpfigen Adlers noch theilweise anzugehören scheint, und liegt die Vermuthung nahe, dass diese Eckbesätze mit der mittleren Füllung ehemals einem ältern Graduale zum Schutze und zur Zierde gedient haben. Für diese Vermuthung scheinen auch zu sprechen die zierlichen Verbindungen von Thier und Pflanzen, wie sie als phantastisches Ornament des XIII. Jahrhunderts der mittleren Füllung zur Auszeichnung gereichen. Auch die Schlusskrampen entbehren ihres zweckmässigen Ornamentes nicht; jedoch rühren dieselben, wie es den Anschein hat, aus jener Zeit her, in welcher das Manuscript selbst angefertigt worden ist.

Sollte man bei der Neuschaffung ähnlicher Krampen und Einfassungen von Missalien in Köln nach ältern schönen Vorbildern sich umsehen, so dürften bei Compositionen derselben die ebengedachen Eckbesätze des Graduale von St. Andreas eine sorgfältige Beachtung finden.

Schliesslich machen wir, bei Beschreibung der liturgischen Geräthe aus Metall angefertigt noch auf vier Hand- oder Tragleuchter aufmerksam, die von Chorknaben getragen werden und unter der Bezeichnung „Tortschen“ in Köln näher bekannt sind. Diese Lichtträger legen Zeugniss ab, welche grosse Routine die Kupferschläger und Kupferschmiede Kölns in der schwierigen Kunst des Treibens und

*) Vgl. die Abbildung und Beschreibung desselben in der I. Lief. unseres Werkes „Geschichte des liturgischen Gewänder“ Taf. IX, Seite 54 und 55.

Schlagens sich erworben hatten, namentlich zu jener Zeit, wo die Gothik und ihr Formenreichthum bereits zum Abschluss gekommen war, und die Renaissance eben ihren Einzug hielt. Die obere Schale an diesen Lichthaltern mit getriebenen halbkreisförmig ausladenden Ornamenten erinnert deutlich an die analogen getriebenen Arbeiten der Ananasbecher und Trinkpokale, wie sie am Schlusse der gothischen Kunstepoche und dem Aufkommen der Renaissance für profanen Gebrauch vielfach angefertigt wurden.

Noch besitzt die Sakristei von St. Andreas ein Paar altdeutsche kleine Altarleuchter in Messingguss mit mehreren gedrehten Ringen, ähnlich wie die Leuchter aus der Jesuitenkirche. (Vgl. Taf. III. Fig. 13.) Dieselben bieten keine Modificationen hinsichtlich ihrer Form, und genüge es daher, hier im Vorbeigehen darauf hingewiesen zu haben.

Ehemaliger Schatz von St. Andreas.

Aegidius Gelen, dessen oft citirtes Werk „*de magnitudine Coloniae*“ wir die folgenden Notizen über den leider fast vollständig verschwundenen reichhaltigen Reliquienschatz des ehemaligen Stiftes von St. Andreas verdanken, war als erzbischöflicher geistlicher Rath und Historiograph zugleich auch Kanonikus von St. Andreas und hat derselbe in letzter Eigenschaft es nicht versäumt, ausführlicher in dem obengedachten Werke den reichen Schatz von kostbaren Gefässen seiner Stiftskirche, wie er 1645 noch ersichtlich war, zu beschreiben. Es befanden sich unter anderen Kunstschätzen vornehmlich daselbst drei tragbare Altärchen (*altaria transportilia, gestatoria*), die von grosser Formschönheit und Reichthum des Materials gewesen sein mögen. Sehr muss man es bedauern, dass auch diese heute selten gewordenen Kunstgegenstände im Strudel der letzten grossen Staatenumwälzung spurlos verschwunden sind. Der erste dieser drei „*arae viatoriae*“ die auch zuweilen genannt werden „*altaria viatica*“ war aus Gold angefertigt und mochte derselbe vielleicht die Grösse und Gestalt haben jenes tragbaren Altares, der heute noch in der Sakristei von Maria-Capitol in Köln befindlich, in der dritten Lieferung dieses Werkes in Abbildung und Beschreibung mitgetheilt werden wird. Dieses von Gelen angedeutete „*gestatorium*“ zeigte folgende leoninische Inschrift:

„*Hoc decus Altaris monumentum dulcis amoris,*
Dat tua bella tibi coniunx dux Hugo Juthitta.
Ut memor ejus sis omni quo tempore vivis.“

Der zweite portative Altar war, der Angabe nach, von Elfenbein, d. h. er zeigte auf der obern Plattfläche einen länglichten consecrirten Stein, der in der Regel ein lapis Lazuli, ein Porphyr oder ein Serpentin war. An den vier Seiten des Schreines entlang hatte der Künstler wahrscheinlich mehrere Heiligen-Figuren angebracht, die in Elfenbein geschnitzt waren, woher auch der Name „*altare eburneum*“ entstanden zu sein scheint. Die Inschrift auf demselben lautete:

„*Sit dator ac datum tibi Christe piissime gratum*
Claudere claustra poli dum pulsat Wolbero noli
Qui tibi devotus.“

Das dritte Portatile war von Messing, wahrscheinlich vergoldet und mit Figuren und Ornamenten im vielfarbigen Email ausgestattet. Auf demselben ersah man folgendes Legendarium:

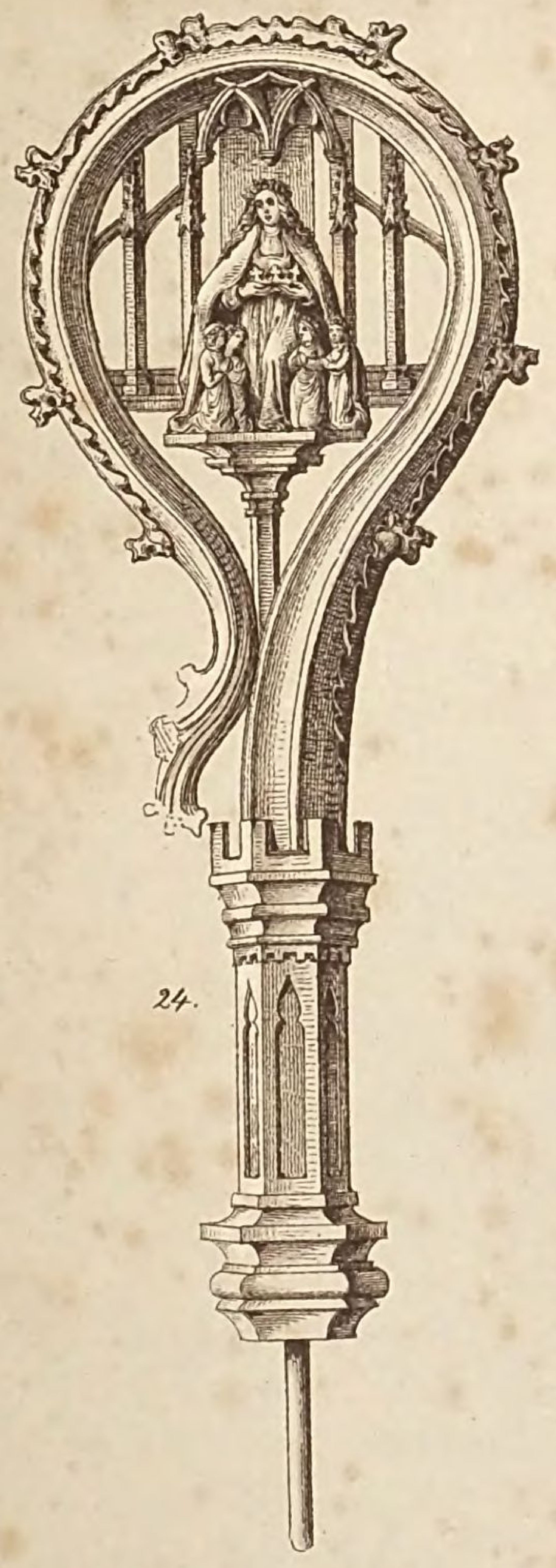
„*Hic cum gente pia Deus et sacra virgo Maria*
Praesidet et secum per quos diiudicat aequum
Subsidiis quorum laxantur vincla reorum
Suscipit haec dona quae caeca fugit Synagoga
Angelus aspectu ferit hos has mulcet amictu.“*)

Ferner befanden sich noch in demselben Schatze sieben grössere Reliquiarien, meist silbervergoldet, von kunstreicher Arbeit; unter diesen zeichnete sich besonders aus eine „*hierotheca*“ von Silber in Form eines Doppelkreuzes, die in der Mitte eine grössere Partikel vom h. Kreuz enthielt, und in den reichverzierten Ausmündungen der beiden Kreuzbalken mehrere Reliquien umschloss. Ferner besass noch der gedachte Schatz ein grosses Krystallgefäss mit silbervergoldeten Einfassungen und Verzierungen, das mit Reliquien gefüllt war. Besonders bemerkenswerth war auch daselbst ein silbervergoldetes Reliquiarium in Form einer kleinen Kapelle, das unser Autor näher bezeichnet als „*sacellum seu thronum*, und dabei bemerkt, dass es höchst kunstreich war. Nach der grossen Anzahl von Reliquien, die darin verschlossen waren, so wie der Beschreibung des Gelen zufolge will es uns scheinen, dass dieser zierliche Kapellenbau im gothischen Style angefertigt war und möglicher Weise in jener Construction und jenem Formenreichthum imponirte, wie derselbe heute noch an jenen prachtvollen Reliquiarien ersichtlich ist, wie sie der äusserst reiche Domschatz in Aachen an zwei kleinen Kapellenbauten in vergoldetem Silber noch aufzuweisen hat. Auch noch drei Reliquienarme in edlem Metall und kunstreicher Form ausgeführt, bewahrte ehemals der Schatz von St. Andreas, die mit den heute noch vorfindlichen Brachialien aus dem Schatz von St. Gereon (vgl. Taf. II, Fig. 7 u. 8) Aehnlichkeit gehabt haben mochten. Noch erblickte man in dem damaligen Schatze, nach der Angabe unseres Kölnischen Chronisten eine grosse Anzahl von verschiedenen grösseren und kleinern Reliquiengefässen kunstreich ausgeführt in Silber, Kupfer oder Krystall, deren specielle Aufzählung unser Gewährsmann unterlässt. Darunter befanden sich wohl auch jene kleineren Ueberreste kirchlicher Goldschmiedekunst, die wir auf Tafel IV abgebildet und im Vorhergehenden beschrieben haben. Noch besitzt heute die Sakristei von St. Andreas ein merkwürdiges Messgewand aus blauem Seidenplüsch mit goldgewirkten Stäben im faltenreichen Schnitt des Mittelalters, das dem Albertus Magnus zugeschrieben wird. Wir werden im Anhange dieses Werkes obige seltene Kasel ausführlicher besprechen.

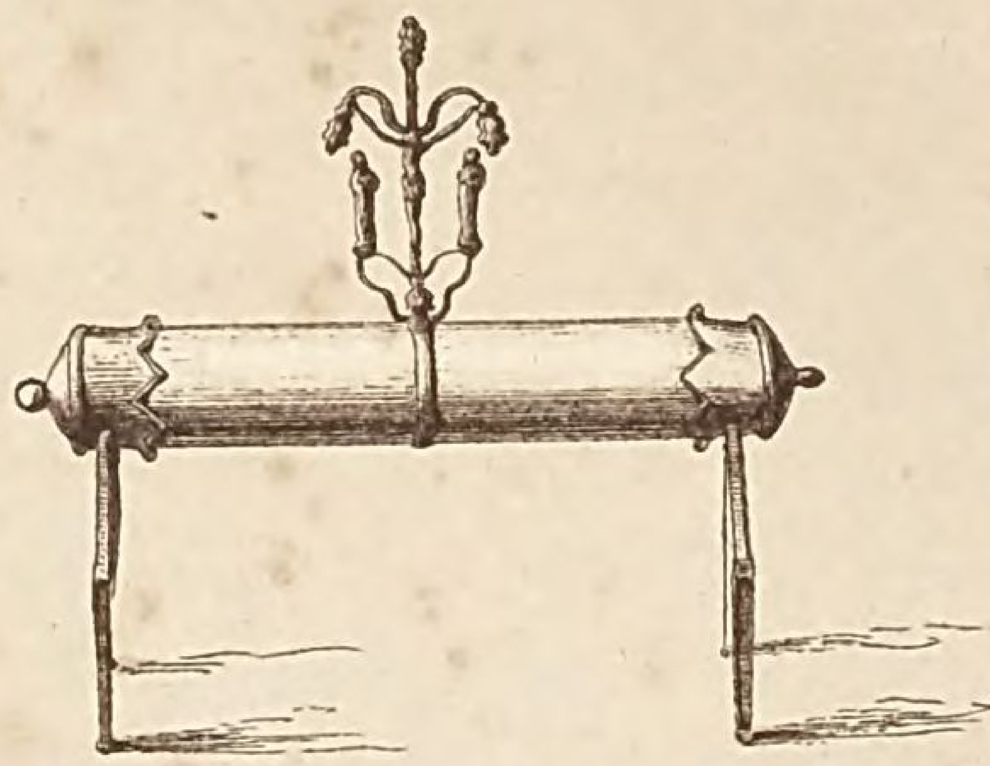
*) Einer Mittheilung zufolge sollen die so eben bezeichneten Portativ-Altärchen in Darmstadt sich befinden; möglich ist es, dass dieselben dorthin geflüchtet und später nicht zurückgesandt worden sind.

VI.

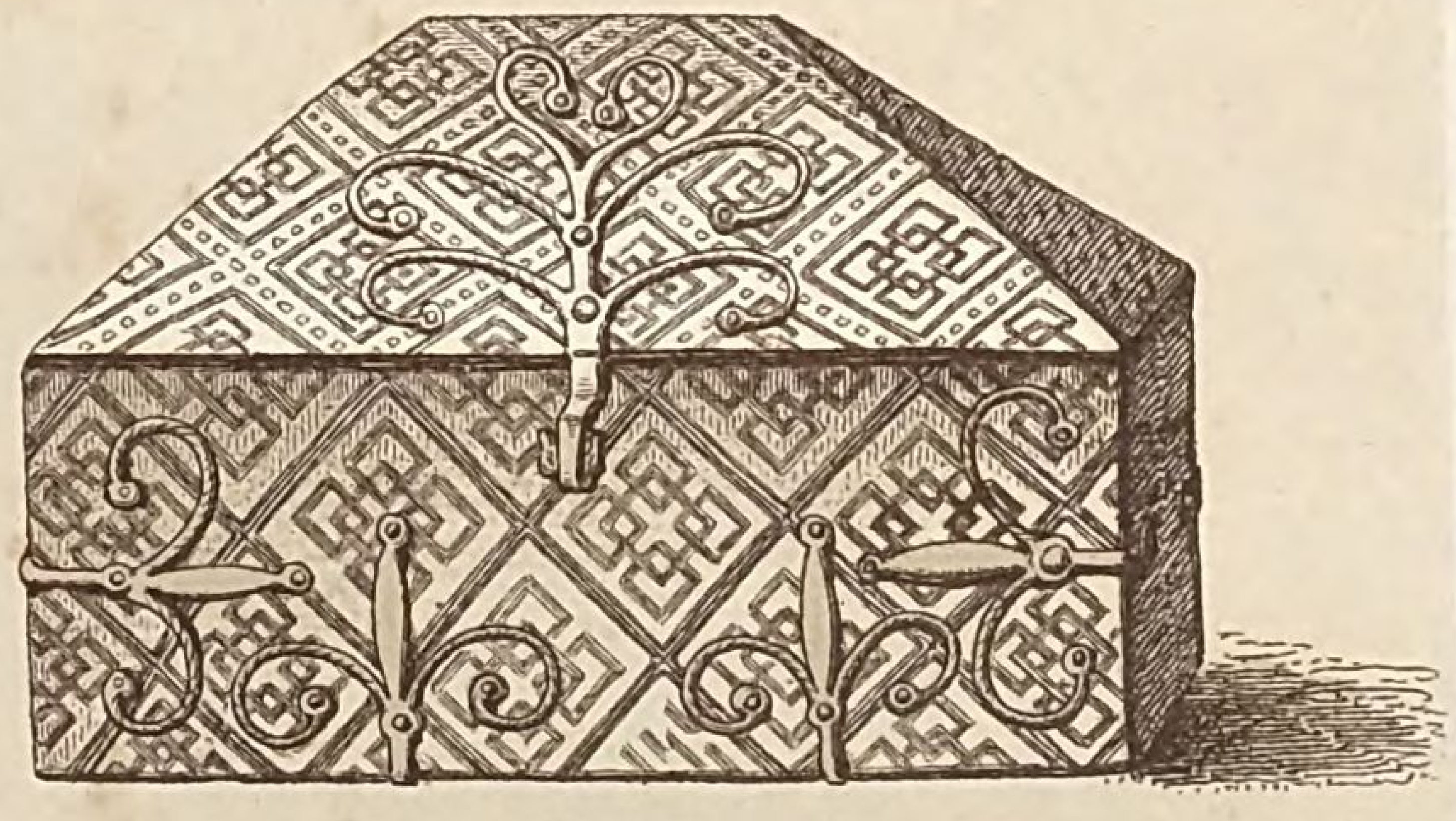
Aus St. Ursula.



24.



25.



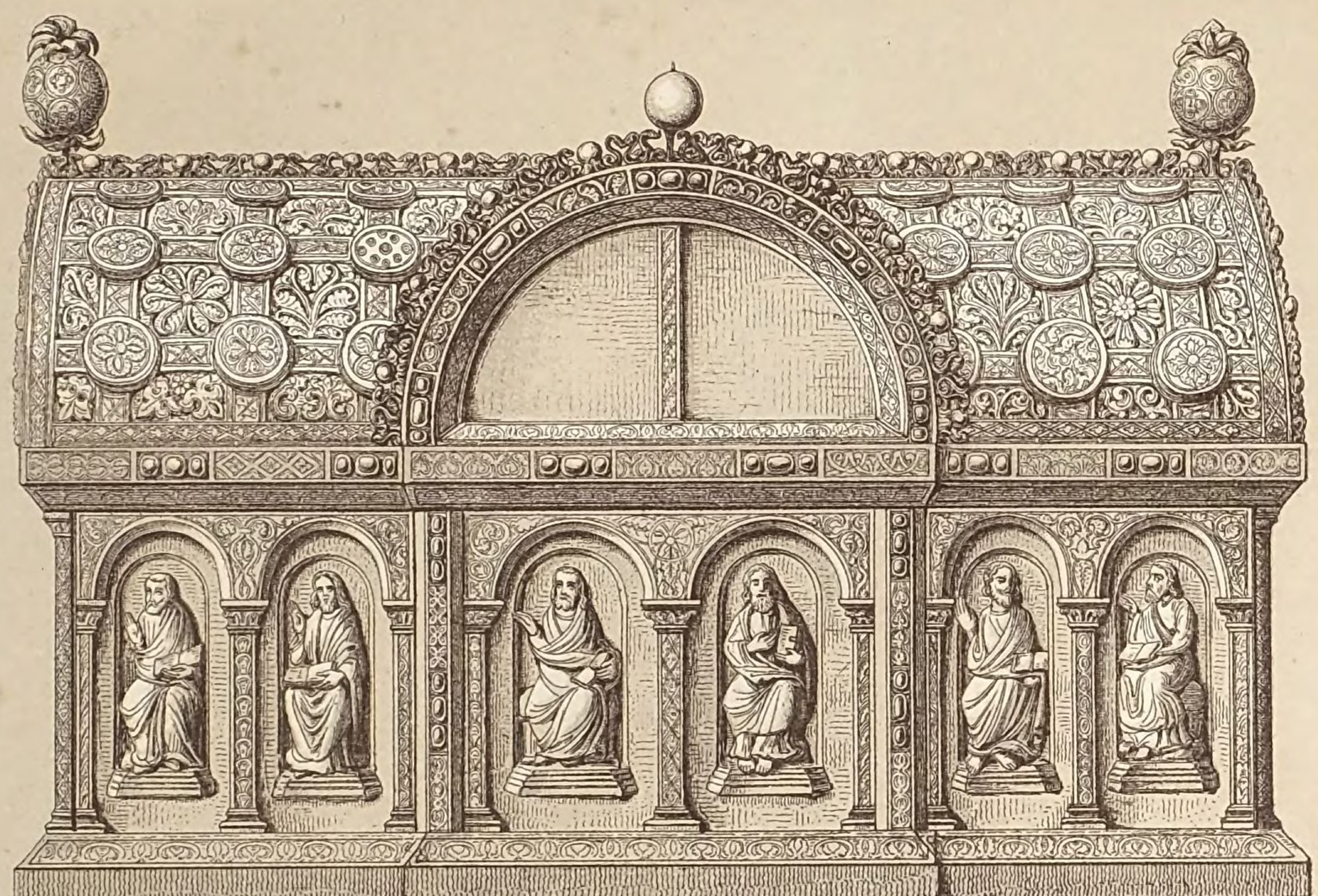
26.



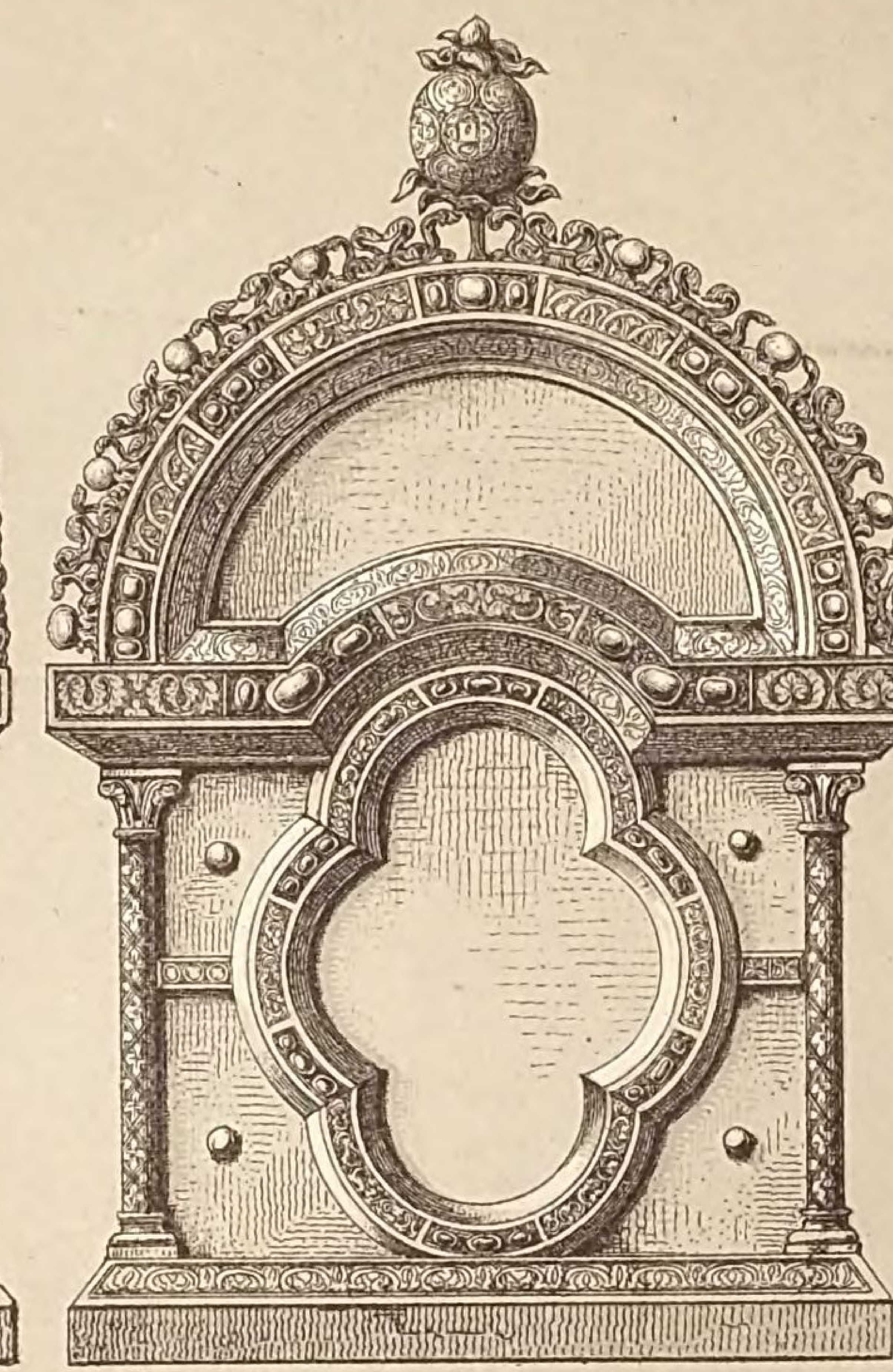
27.

Weber & Deckers lith. Cöln.

Aus St. Ursula.



28.



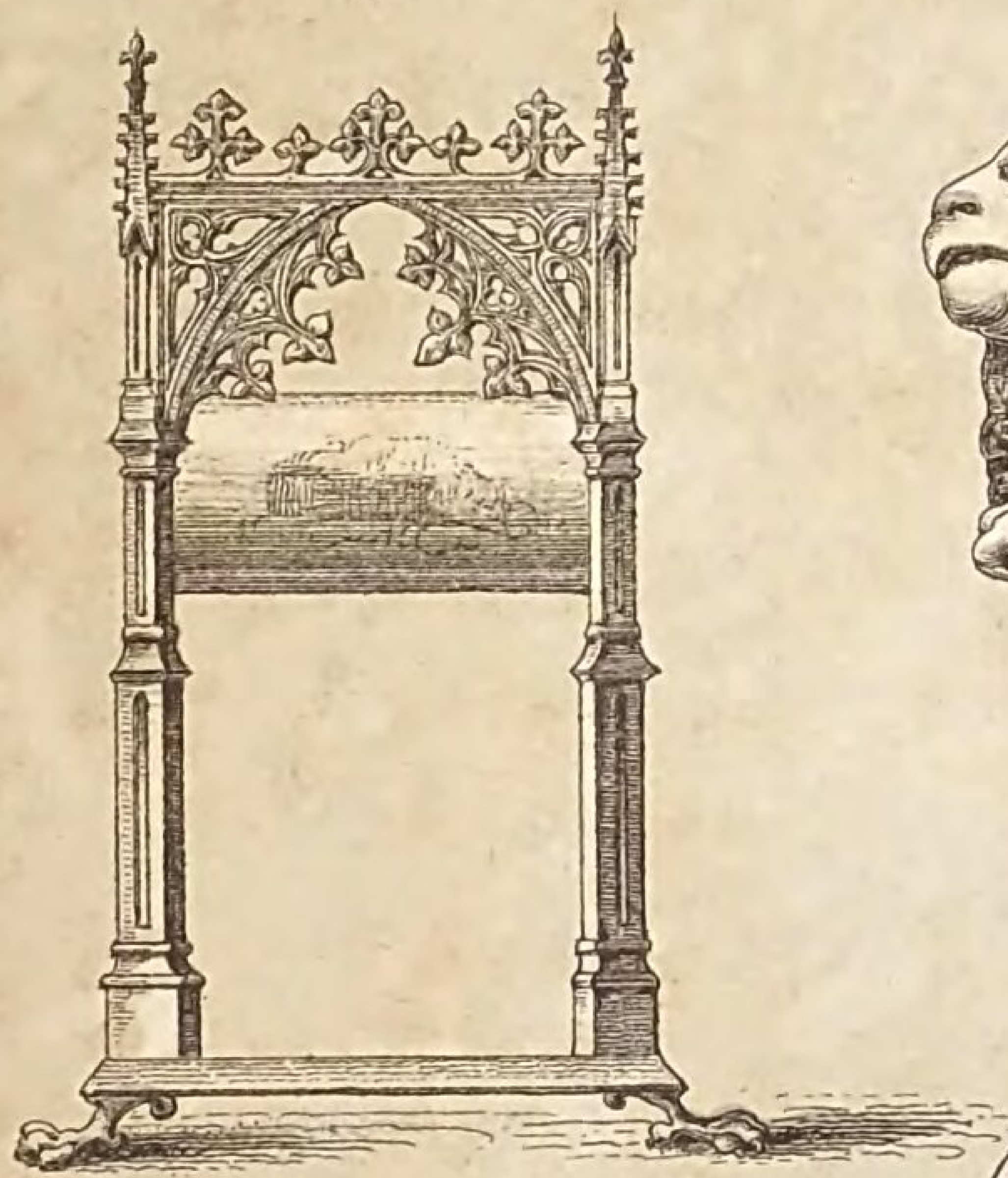
28 a.

Weber & Deckers lith. Cöln.

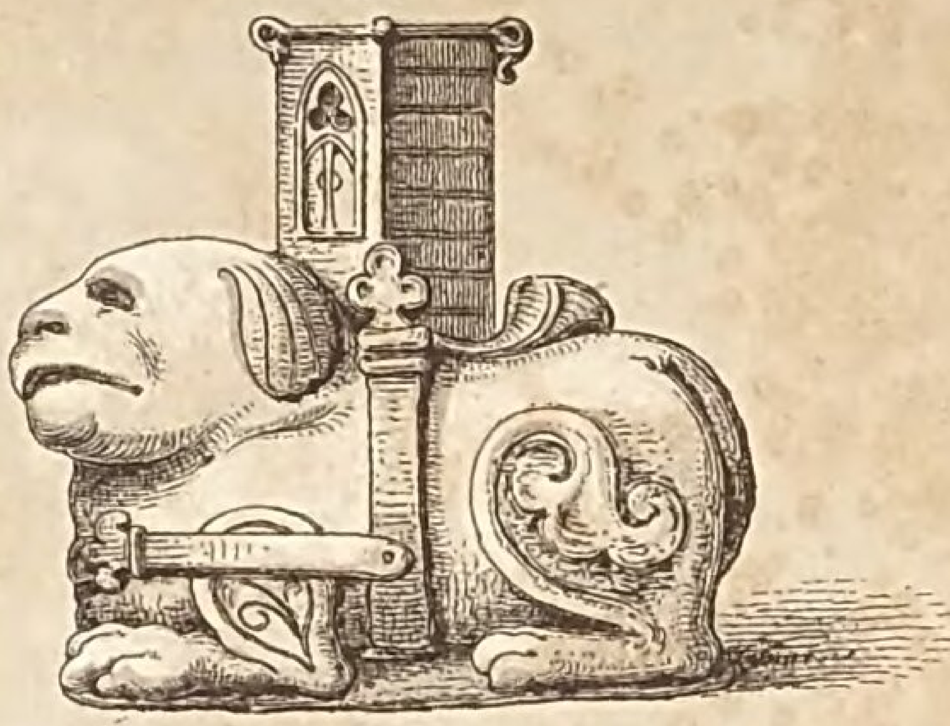
VIII.

Aus S^t. Ursula.

29.



30.

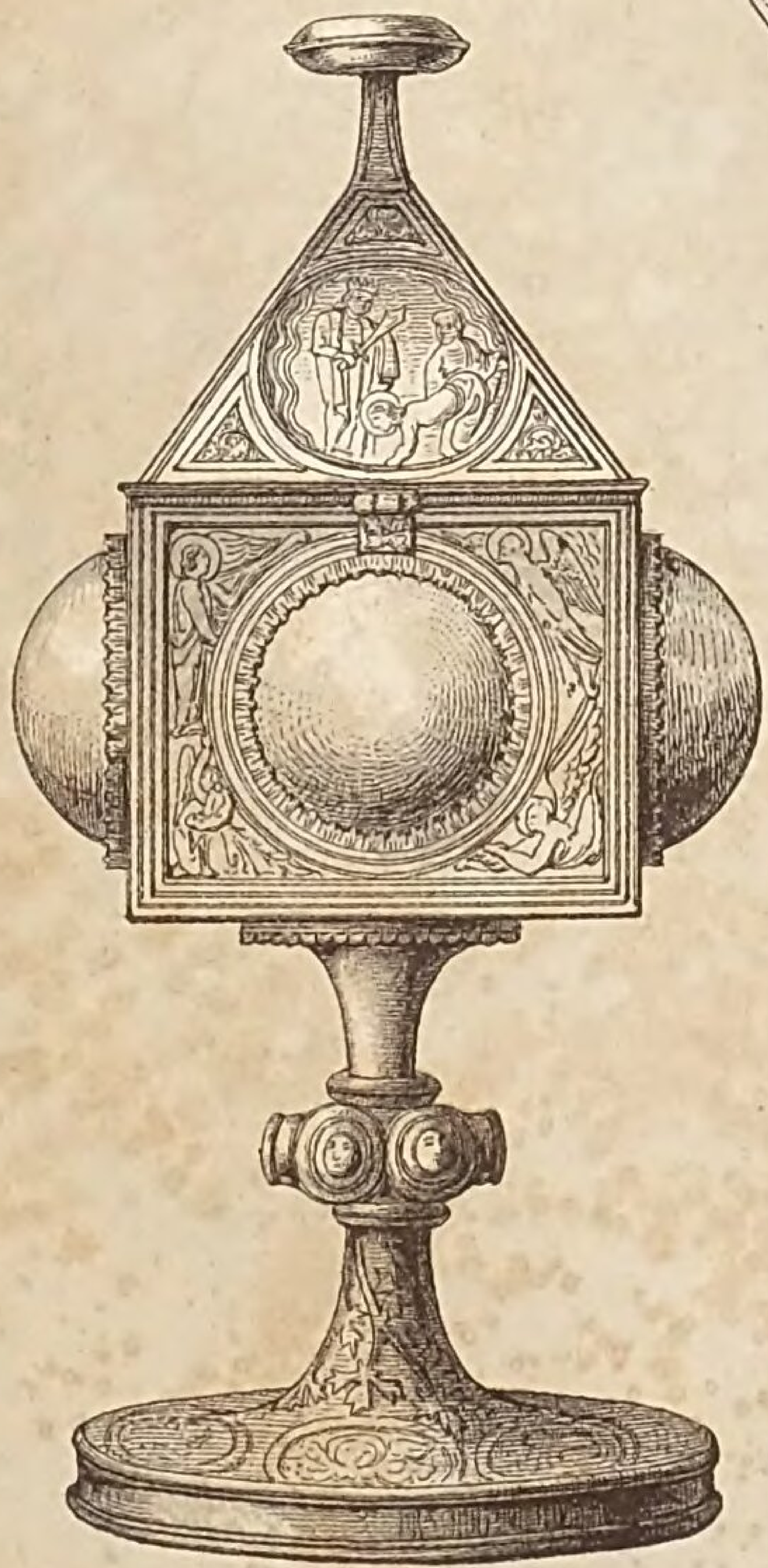


31

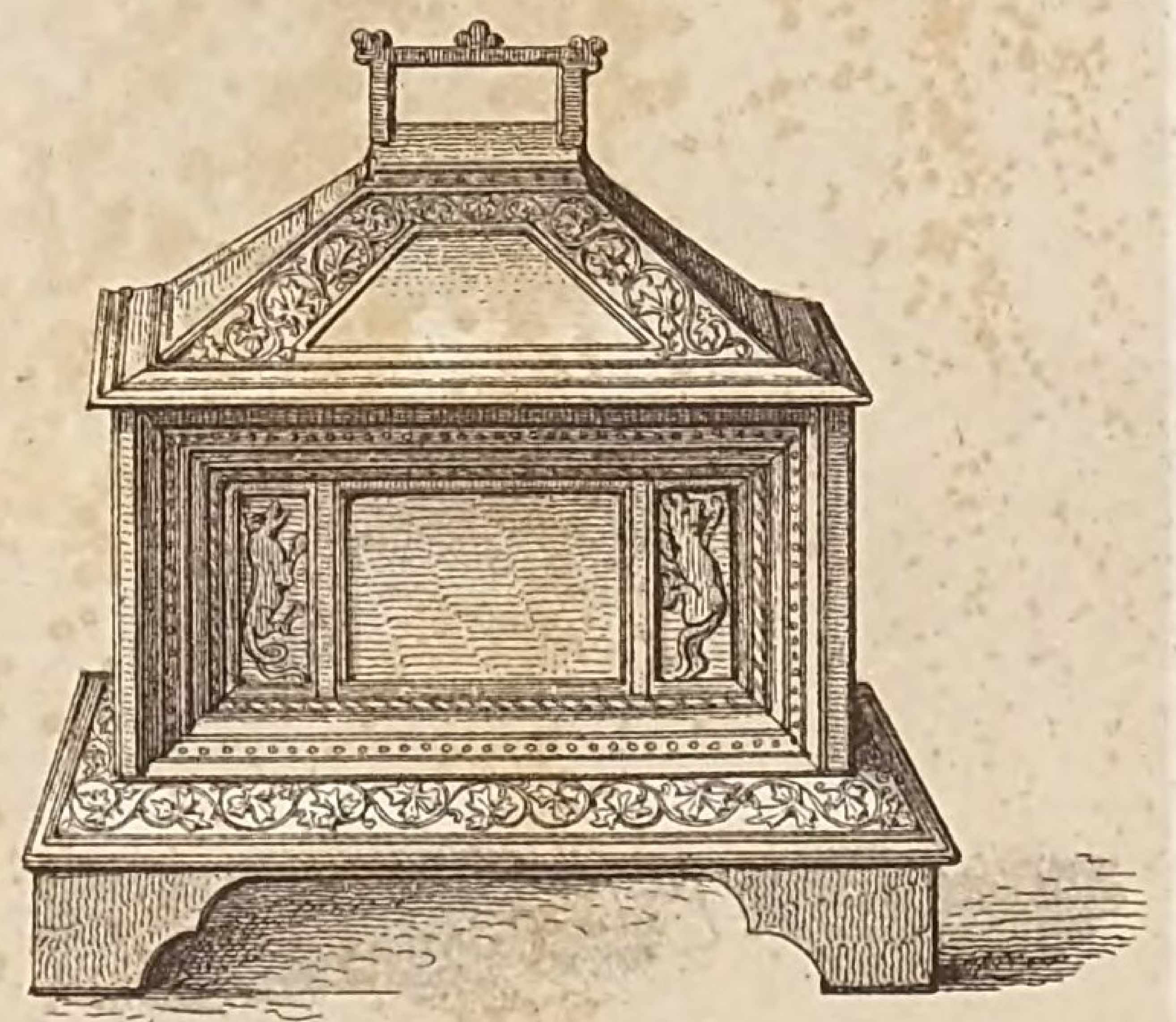




32



33.



34.

Weber & Deckers lith. Cöln.

St. Ursula.

Mittelalterliche Kunstgegenstände daselbst.

		Seite
24)	Krummstab einer Aebtissin, in vergoldetem Holz., XV. Jahrhundert. Taf. VI. Fig. 24	3
25)	Reliquiarium in Form eines Krystallcylinders, XIV. Jahrhundert. Taf. VI. Fig. 25 .	5
26)	Reliquienbehälter in Seide gestickt, XIII. Jahrhundert. Taf. VI. Fig. 26	5
27)	Schmuckkästchen mit Reliefdarstellungen in Elfenbein geschnitzt, XIV. Jahrh. Taf. VI. Fig. 27	7
27ª)	Elfenbeinkästchen mit Sculpturen. XIV. Jahrh. dem Vorhergehenden ähnlich . . .	9
28)	Grosser Reliquienschrein der h. Ursula, XII. Jahrhundert. Taf. VII. Fig. 28 . . .	11
	Fig. 28 Langseite des Schreines, Fig. 28a Kopfseite desselben	11
29)	Reliquiengefäss in Form eines Baldachins, XIV. Jahrh. Taf. VIII. Fig. 29	15
30)	Sculptur in Bergkrystall, einen liegenden Vierfüssler vorstellend, XII. Jahrh. Taf. VIII, Fig. 30 .	16
31)	Kusstafel zum Darreichen beim „*Agnus Dei*“, XV. Jahrh. Taf. VIII. Fig. 31 . . .	18
32)	Pectoralschild, Kupfer vergoldet, XV. Jahrh. Taf. VIII. Fig. 32	19
33)	Schaugefäss in Form einer viereckigen Kapsel mit Krystallverschluss, XIV. Jahrhundert. Taf. VIII. Fig. 33 .	21
34)	Reliquienskästchen mit getriebenen Silberblechen verziert, XIV. Jahrh. Taf. VIII. Fig. 34	23
	Geschichtliche Nachrichten über den Schatz von St. Ursula	25

24.

Obere Ausmündung und Krümme eines bischöflichen oder Prälatenstabes,

aus Eichenholz geschnitzt, mit reicher Vergoldung.

XV. Jahrhundert. Grösste Länge 41 Centimeter. Grösster Durchmesser der Krümme 15 Centimeter.

Die vorliegende Krümme *(curvatura)*, die sich in dieser eigenthümlichen Formentwickelung nicht leicht irgend wo anders erhalten haben dürfte, rührt aller Wahrscheinlichkeit nach als obere Bekrönung von einem Prälaten- oder Abtsstabe her *(pedum abatiale)*, und diente derselbe, seiner grösseren Leichtigkeit wegen, zum Gebrauche an kleineren Festen; oder er wurde, was nicht unwahrscheinlich erscheinen dürfte, aus diesem einfachen, wenig kostbaren Materiale angefertigt, um als Sepulturstab einem verstorbenen, kirchlichen Würdenträger, wie das heute noch Gebrauch ist, als Abzeichen seiner hohen Stellung in den Sarg gelegt zu werden. Eine andere Hypothese, die auch noch zulässig erscheint, wäre die, dass der vorliegende Stab in seinem einfachen Materiale nicht dem gewöhnlichen Gebrauche gedient habe, sondern, dass er bei feierlichen Exsequien für einen verstorbenen Prälaten oder bei Jahrgedächtnissen als Cäremonien- und Insignienstab über den reich ausgestatteten Katafalk *(tumba)* nebst entsprechender Miter und Kelch hingelegt worden sei.

Zu der Beschreibung dieses „*pedum*“ übergehend, bemerken wir, dass auf einem achteckigen, stark profilirten Knauf, der platt gedrückt ist, sich ein kleiner Ständer, Röhre erhebt, die durch vertiefte Fensterblenden auf ihren 8 Seiten ornamental belebt wird. Mit diesem architektonisch gegliederten Ständer steht ein zweiter achteckiger Knauf mit tiefem Profile in Verbindung, der auf seiner Spitze von einer Zinnen-Krone überragt wird. In diese offenstehende Bekrönung greift ein kräftiger Blattstiel mit drei hervorstehenden Nerven ein, der Anfangs geradlinig aufsteigt, alsdann rechts tief ausladet und weiter fortgeführt, fast mit einer kreisförmigen Windung sich dem untern Ausgangspunkte wieder nähert und in einer kleinen überhöhten Spitze an denselben anschliesst. An dem äusseren Rücken dieses kräftigen Blattstieles hat der Holzschnitzer kunstgerecht an einan-

der anschliessend hervorsprossen lassen acht schön stylisirte Krabbenblätter, die in ihrer Bildung mit dem Kohlblatte *(brassica)* Verwandtschaft haben. Durch die Unbilden der Zeiten sind die ausladenden Krabben an diesen Blättern sämmtlich abgestossen und beim Fallen verloren gegangen. Der ebengedachte Blattstiel, der die Krümme bildet, entfaltet sich unten in seiner Ausmündung zu einem reichen, gothischen Blattwerke, das ebenfalls heute nur noch zur Hälfte vorhanden ist. Die mittlere runde Oeffnung, die durch die Ausbiegung des Blattzweiges entsteht, hat der Künstler theils durch architekturalen, theils durch figuralen Schmuck passend auszufüllen gewusst. Es erhebt sich nämlich auf einem tief profilirten Sockel von kleiner Dimension als Karyatide auf jeder Seite des Stabes eine kleine Statuette, in Holz vergoldet, wovon die eine die Mutter Gottes, die andere, unseres Datürhaltens nach, die heilige Ursula vorstellt. Die heil. Jungfrau ist dargestellt, wie sie als „*mater misericordiae*" die Pflegbefohlenen mit ihrem schützenden Mantel bedeckt. Dasselbe ist der Fall bei der auf der Rückseite befindlichen, heiligen Ursula die als Patronin die Ordensgenossen unter ihren Schleier versammelt hält. Ueber diesen beiden Gruppen, *à deux faces* gestellt, erhebt sich ein kleiner Baldachin, dessen Fialen mit einander verbunden sind und durch den oberen Stengel, der die Krümme bildet, hindurchwachsen. Neben diesen Standbildchen erblickt man noch innerhalb der Krümme an jeder Seite je zwei kleine Fialen, die früher durch kleine Strebebogen gegenseitig in Verbindung gesetzt waren. Noch fügen wir hinzu, dass die ganze, zierliche Schnitzarbeit heute noch ihre alte primitive Vergoldung zeigt, und dass auch die beiden Statuettchen mit ihren Nebenfigürchen noch deutlich die Spuren der ursprünglichen Polychromie erkennen lassen. Auf den ersten Blick besagt das in Rede stehende Schnitzwerk deutlich, dass es in Köln in der letzten Hälfte des 15. Jahrhunderts von einem geübten Bildschnitzer seine Anfertigung gefunden haben dürfte. Was das Material, das Holz betrifft, worin dasselbe ausgeführt ist, so ist zweifelsohne in derselben Absicht, wie oben bereits angedeutet, dasselbe zur Anfertigung des vorliegenden liturgischen Geräthes gewählt worden, damit die Schwere desselben bei dem Gebrauche nicht lästig sei. Aus demselben Grunde wurden auch im Mittelalter selbst Monstranzen mit reicher Vergoldung aus Holz angefertigt, damit bei grösseren Processionen die Umhertragung derselben nicht durch ihr Gewicht erschwert wurde. Wir erinnern uns nicht, auf ausgedehnten Reisen bischöfliche oder Abatialstäbe, aus ähnlichem Materiale verfertigt, angetroffen zu haben. Bei den einfacheren Bischofsstäben des Mittelalters wurde das Rothkupfer mit reicher Vergoldung und Emaillirung oder das Elfenbein angewandt. Die reicheren bischöflichen „*peda*" waren von vergoldetem Silber angefertigt und mit edlen Steinen und Perlen reich verziert. Interessante kunsthistorische Mittheilungen über die bischöflichen Stäbe des Mittelalters findet man in dem trefflichen Werke des Abbé Martin et Cahier, nebst Beigabe vieler Abbildungen und zwar in dem IV. Bande der „*Mélanges d'Archéologie.*"

25.

Reliquiarium,

in Form eines horizontalliegenden Cylinders mit silbervergoldeten Einfassungen.

XIV. Jahrh. Höhe 17 Centimetres. Länge 16 Centimetres.

Wir widmen diesem sehr einfachen Reliquienbehälter deswegen eine nähere Beschreibung, weil derselbe eine merkwürdige formelle Einrichtung und Gestaltung hat, die sich sonst seltener vorfindet. Statt eines Ständers mit darunter befindlichem Fusse, hat der Goldschmied vier einzelne Träger in Form von sogenannten Greifenklauen angebracht, wodurch der horizontalliegende Cylinder getragen wird. Diese Fussgestelle, „fulcra“ einfach gehalten, münden auf beiden Seiten ein in einen Deckel oder Schliesse der Röhre, die als Verzahnung eine Spitzbogenstellung zu Tage treten lässt. Diese beiden Schliessen sind wiederum durch verschiedene Ringe und Bandstreifen mit einfachen Profilen in Verbindung gesetzt. Auf dem mittlern Umfassungsring erhebt sich, ornamental gehalten, der „Baum des Lebens“, an welchem die Figur des Gekreuzigten befestigt ist. Zu beiden Seiten erblickt man, auf Verästelungen gestellt, die Passionsgruppe Johannes und Maria, als Standbilder neben dem Kreuze. Die Darstellung der Kreuzigung des Heilandes in dieser Ausführung haben wir, ideal aufgefasst, mehrmals an anderen Reliquiarien als Krönung und Ausmündung vorgefunden. Die Drapirung der Gewänder an den ciselirten Standbildern von Johannes und Maria, nicht weniger die Darstellung des Gekreuzigten, wobei das im romanischen Style immer wieder vorkommende „suppedaneum“ fehlt, bieten die nöthigen Anhaltspunkte, um mit einiger Sicherheit den nicht gewagten Schluss ziehen zu können, dass der vorstehende Reliquienbehälter gegen Schluss des XIV. Jahrhunderts angefertigt worden sei.

26.

Reliquienbehälter,

mit Stickereien überzogen und mit vergoldeten Beschlägen verziert.

XIII. Jahrhundert. Länge 20½ Cent. Breite 15 Cent. Höhe 14½ Cent.

Dieses interessante Reliquienschreinchen stimmt in seiner Form als viereckiges, längliches Kästchen mit einem dachförmig ansteigenden Deckel überein mit vielen anderen in Metall gearbeiteten Reliquiarien. Die eigenthümliche, kunstreiche Ausstattung, eine Art Straminstickerei, womit das Aeussere dieser „*arcula*“ überzogen ist, möchte sich jedoch heute nur noch selten vorfinden. Sowohl die Musterung, als auch die Technik bietet auffallende Analogien mit jenem gestickten Täschchen im Schatze von St. Gereon, das wir auf Seite 19 näher

beschrieben und auf Tafel II, Nr. 9, in Abbildung mitgetheilt haben. Es stellen sich nämlich auf einer Grundlage von grobem Leinen viele quadratisch geordnete Dessins in Weise unserer heutigen Kreuzstickerei dar, die sich zu erkennen geben in Form und Composition als eigenthümliche überlieferte Formbildungen, wie sie bei der Stickerei schon in der klassischen Zeit gang und gäbe waren, und die mit den romanischen und germanischen Formen des christlichen Mittelalters nicht die geringste Verwandtschaft haben. Mit einem Gesammtnamen bezeichnet man diese vielfach variirenden Muster, um ihre Herkunft zu bezeichnen, gewöhnlich *à la Greque,* und zwar deswegen, weil die griechische, bekannte Mäanderform bei diesen im rechten Winkel gebildeten geometrischen Figuren eine Hauptrolle spielt. Diese ebengedachten Ornamente sind nur in 3 Farbtönen ausgeführt, um das zu Bunte und Unruhige fern zu halten. Als Hauptfarbtöne stellen sich dar, hellrothe, hell- und dunkelgrüne und weisse. Die erfindungsreiche Stickerin hat es zu erzielen gewusst, dass auf jeder Seite dieses Reliquiariums sinnreich und gewählt die Muster abwechseln, so dass auf dem merkwürdigen Schreine acht verschiedene Muster vorkommen, gerade ebensoviele, als auch das „scriniolum" Flächen bietet. Die Stickerei ist auf dem groben Leinen in losgedrehter Flockseide ausgeführt, und hat die Stickerin die Fäden des unter gelegten Leinenstoffes gezählt und im Plattstich immer acht Fäden der Unterlage übersprungen. Das innere Kästchen ist aus einem leichten, dünnen Holze gebildet und im Innern mit einem weissen Leinenstoffe ausgefüttert. Um diesem Schreinchen nach Aussen mehr Festigkeit zu geben, und um zugleich die Stickerei vor Friction zu schützen, hat man dafür Sorge getragen, dass die einzelnen Seiten des Kästchens mit ankerförmigen, Kupfer vergoldeten Stab- und Linienornamenten überzogen wurden, die sämmtlich die Form der bekannten *„fleurs de lis"* oder *„francica"*, jedoch in grober nicht ausgebildeter Weise an den Tag treten lassen. Bei Durchlesung einer grösseren Anzahl älterer kirchlicher Schatzverzeichnisse des 12., 13. und 14. Jahrhunderts fanden wir viele Bezeichnungen vor, die es wahrscheinlich erscheinen lassen, dass in der angegebenen Epoche des Mittelalters ähnliche Kästchen, durch Nadelarbeiten auf eine weniger kostspielige und doch kunstsinnige Weise ausgestattet, in Menge angefertigt worden sind. In diesen Inventaren der Kirchenschätze führen gewöhnlich ähnliche Schreine die Bezeichnung *„scriniolum sericum"* oder *„ladula, opere polymitario confecta."* Wahrscheinlich ist es, dass dieses kunstreich gestickte Reliquienkästchen von einer Stiftsdame des altberühmten, adeligen Damenstiftes von St. Ursula für den bezeichneten Zweck, und zwar, Analogien unserer Sammlung nach zu urtheilen, gegen Schluss des 13. Jahrhunderts angefertigt worden ist.

27.

Schmuckkästchen,

in Elfenbein mit vielen sculptirten, figürlichen Darstellungen.

XIV. Jahrh. Länge 24 Centimeter. Höhe 9 Centimeter. Breite 12 Centimeter.

Dieses merkwürdige sculptirte Reliquienkästchen in Elfenbein scheint ehemals einem profanen Zwecke gedient zu haben und erst später einem kirchlichen Gebrauch übergeben worden zu sein. Wie die vielen, auf den vier Seiten sculptirten Basreliefs anzeigen, glauben wir aus verwandten Analogien schliessen zu können, dass diese „*arcula oblonga*" ehemals als Schmuck- und Juwelkästchen sich im Besitze einer gräflichen oder fürstlichen Dame befunden habe. Viele Anzeichen sprechen dafür, dass dieses Schreinwerk seine Entstehung gefunden habe in der Blüthezeit der Troubadour- und Minnesänger, wo bekanntlich der poetische Frauenkult des Mittelalters seine höchste Ausbildung erreicht hatte und seiner Ausartung nahe gekommen war. Damit scheinen auch die vielen scenirten Darstellungen übereinzustimmen, die der Minne entlehnt, dem vorliegenden Schreine zum poetischen Schmucke gereichen. Wir dürfen es nicht wagen, in der vorliegenden kurzen Beschreibung eine Deutung der vielen naiven und sinnigen Darstellungen versuchen zu wollen, womit das vorliegende, höchst merkwürdige Kästchen auf das reichste ausgestattet ist und bemerken deshalb in Kürze, dass sämmtliche Darstellungen in einem gewissen Zusammenhange und in einer gewissen Reihenfolge stehen. Wir glauben mit Sicherheit angeben zu können, dass der Gegenstand, wie er hier in 13 verschiedenen Scenen zur Darstellung gebracht ist, einem im XIV. Jahrhundert bekannten poetischen Epos irgend eines Meistersängers entnommen ist, das im Volke einen Nachklang gefunden hatte und im Munde Aller lebte. Es dürfte schwer halten, bei den vorliegenden Basreliefs zu bestimmen, in welcher Darstellung der Anfangs- und bei welchem Relief der Ausgangspunkt der vielen bildlichen Darstellungen zu suchen sei. Eine Deutung des poetisch-geschichtlichen Gegenstandes einer späteren geübten Feder überlassend, führen wir nur hier kurzweg an, dass, wie der Augenschein lehrt, in den 13 Basreliefs, eine „*scene amoureuse*" zur Entfaltung kommt. Es ist nämlich auf der hinteren Seite dieses „coffrette" zur Anschauung gebracht, wie der von der Frau Venus als geflügelter Genius gesandte „schelmische Amor" zwei Liebende zusammenführt. Daneben erblickt man in naiver Darstellungsweise dasselbe Paar, das durch einen Gürtel vereinigt und umschlungen wird. Die dritte Scene gibt bildlich zu erkennen, wie der knieende Ritter von seiner Dame einen Kranz als Ritterdank empfängt. Weitere Darstellungen lassen auf den breiteren Kopftheilen den Ritter und seine Dame erkennen, wie sie im Schachspiele begriffen sind, und wie dieselben dem Vergnügen der Jagd obliegen. Auf der vorderen Seite erblickt man an der Stelle, wo die in Silber kunstreich gearbeitete Schliesse sich befindet, die beiden Liebenden einander gegenübergewandt, wie sie mit beiden Händen den kleinen Verschluss des Kästchens

zu halten scheinen, wodurch, wenn wir hier die Hypothese wagen, möglicher Weise der Bund und die Beschliessung der gegenseitigen Treue figürlich angedeutet werden könnte. Zur Seite der Dame hat der Beinschnitzer die Figur eines sitzenden, kleinen Hundes angebracht, zweifelsohne das Symbol der weiblichen Treue, und gegenüberstehend an derselben Stelle die Sculptur eines sitzenden Affen, worin vielleicht eine Anspielung auf die Wandelbarkeit der Männer gefunden werden könnte. Auf dem Deckel des interessanten Schmuckkästchens befinden sich unter vier Kleeblattbogen, von kleinen Giebelfeldern überragt, vier grössere Darstellungen, unter welchen schuldlose Bildungen aus dem Bereiche der Minne ebenfalls wieder zur Anschauung gebracht sind. Was nun die Entwürfe der vielen Figuren betrifft, so kann nicht in Abrede gestellt werden, dass sämmtlichen Compositionen ein feststehender, handwerksmässiger Charakter anhaftet, wodurch diese niedlichen Sculpturen sich zu erkennen geben als immer wiederkehrende Bildwerke eines Elfenbeinschneiders, der sein Kunsthandwerk nicht anmassend als Künstler, sondern als geschickter und gewandter Bildschnitzer schlecht und recht nach Zunftgebrauch handhabte. Auch die technische Ausführung hält sich bei allen diesen scenirten Darstellungen, in der goldenen Mittelstrasse, eben so weit von einer übertriebenen Feinheit in der Ausführung fern, als auch von einer gewissen Derbheit in Handhabung des Stichels, wodurch sich viele Elfenbeinsculpturen des späteren Mittelalters unvortheilhaft auszeichnen. Es ist nicht zu verkennen, dass bei aller Einfachheit der Darstellung die Composition, sowie die Behandlung der Draperien, desgleichen der Ausdruck der Gesichtszüge durchweg als eine edle und gelungene zu bezeichnen ist. Was den Schwung und die Bewegung der Figuren betrifft, so erinnert dieselbe an die reichen Sculpturwerke, wie wir sie unter den Vorhallen mehrerer nordfranzösischen Kathedralen in Menge aus dem Schlusse des 13. Jahrhunderts herrührend, zu sehen Gelegenheit hatten. Auch das Vorkommen der charakteristisch gestalteten „*fleurs de lis*“ an den Ausmündungen der silbernen Beschläge, wodurch das „coffrette“ an vielen Stellen zusammengehalten und in seinen einzelnen Theilen verbunden wird, hat uns, einem gewissen Stylgefühle folgend, zu der Ansicht geführt, dass das vorliegende höchst merkwürdige Reliquienschreinchen in jener interessanten Kunstepoche seine Entstehung gefunden haben dürfte, als namentlich unter der Regierung Ludwig des Heiligen, die sogenannte Lilie (*francica, francisca*) in dem Wappenschilde der Könige von Frankreich Aufnahme fand und als beliebtes Ornament alsbald in religiösem und profanem Gebrauch, namentlich im nördlichen Frankreich und in Deutschland, in den mannigfaltigsten Modificationen zur Geltung kam. Wenn wir veranlasst würden, eine bestimmte abgegrenzte Zeitperiode und die Gegend und das Land anzugeben, wo im Mittelalter zur Zeit der Meistersänger vorliegendes Schmuckkästchen seine Entstehung gefunden habe, so würden wir nach vielen Analogien zu urtheilen, die uns auf ausgedehnten Reisen zu Gesicht gekommen sind, die Behauptung auszusprechen wagen, dass die vorliegende „*arcula*“ mit ihren vielen Darstellungen aus dem Bereiche der Minne in jenem Lande zu Schluss des XIII. oder gar im Beginn des XIV. Jahrh. ihren Ursprung gefun-

den haben dürfte, wo damals, als dem eigentlichen Sitze der Troubadoure der Minnedienst des Mittelalters seine reichste Entfaltung gefunden hatte. Dass wirklich das nördliche Frankreich nicht mit Unrecht von anerkannten archäologischen Forschern als die eigentliche Heimath jener vielen, zierlichen Elfenbeinsculpturen der mittelalterlichen Kleinkunst zu betrachten ist, wie sie sich heute noch häufig in Kirchen, Sakristeien und Privatsammlungen mit auffallend ähnlichen Darstellungen, wie die eben beschriebenen, erhalten haben, scheint auch aus dem Umstande sich erhärten zu lassen, dass namentlich in den früheren Landestheilen von Burgund, Flandern und dem Artois sich eine Menge ähnlicher, kunstreicher Utensilien heute noch vorfinden. Hierhin sind auch noch zu rechnen jene vielen verwandten Sculpturwerke in demselben Style und aus derselben Kunstepoche in der bekannten reichhaltigen Sammlung mittelalterlicher Geräthschaften des Fürsten Pierre Zoltykoff zu Paris, der interessanten Sammlung des M. Charrand ebendaselbst und in den reichhaltigen Kunstsammlungen des Louvre und des Hôtel Clyni. Auch in der Sammlung des M. Chalendon zu Lyon und in dem städtischen Museum zu Rheims und zu Dijon fanden wir an ähnlichen Diptychen und Triptychen sowie an verschiedenen formverwandten coffrettes, desgleichen an der künstlichen Einfassung der Metallspiegel jene stereotype Stylphysiognomie, wodurch sich auch das vorliegende Kästchen so eigenthümlich auszeichnet. Die oben beschriebenen interessanten Reliefs mögen zum Beweise dienen, dass auf dem eben angeführten Terrain im 13. und 14. Jahrhundert die Elfenbeinschnitzkunst zur Ausschmückung kleinerer, profanen und religiösen Utensilien eine ausgedehnte Anwendung gefunden habe.

27ª.

Elfenbeinkästchen

mit vielen Sculpturen.

XIV. Jahrh. Länge 14 Centimeter. Breite 7 Centimeter. Höhe 4½ Centimeter

Auch dieses interessante Reliquienkästchen gehört offenbar mit dem unter Nr. 27 beschriebenen, einer und derselben Kunstepoche an, und ist dasselbe wie das in der vorigen Nummer besprochene Elfenbeinkästchen ebenfalls mit vielen figürlichen Darstellungen als Basreliefs verziert, die gleichfalls aus dem Bereiche der Minne und nach erotischen Liedern der Meistersänger gehalten, eine mit der früher erwähnten analoge Darstellung gefunden haben. Auf dem Deckel des Kästchens zeigen sich unter vier Spitzbogenstellungen vier Darstellungen der „amantes“, wie sie wahrscheinlich in verschiedener Situation entnommen sind als Hauptdarstellungen einem bekannten und vielleicht im Munde des Volkes damals lebenden Minneliede. Diese Basreliefs, die einen sehr charakteri-

stischen Styl und Typus erkennen lassen, sind jedoch nicht von der Formschönheit und Trefflicheit der technischen Ausführung wie dieselbe in derselben Darstellungsweise auf dem vorhin beschriebenen Elfenbein-Kästchen abgebildet sind. Vielmehr zeigen diese Sculpturen einen gewissen Grad von Unbeholfenheit und Derbheit sowohl in der Komposition als in der Ausführung. Auf der hinteren Seite des Reliquiariums sieht man im mittleren Compartiment eine Jagd zur Anschauung gebracht. Auf der entgegengesetzten vorderen Seite erblickt man ebenfalls in drei Compartimenten die vorhin erwähnten Liebenden im Zwiegespräch begriffen in verschiedenerartiger Auffassung als Basrelief dargestellt. Auf dem einen Kopftheile zeigt sich die Abbildung des Ritters und seiner Dame, wie sie eben im Schachspiele begriffen sind. Ein besonderes Interesse bieten noch die kleinen zierlichen Silberbeschläge, die den Zweck haben, die einzelnen Theile des Elfenbein-Kästchens zusammenzufügen. Man erblickt nämlich hier auf ausgegrabenen Tiefgrunde verschiedene kleinere Thiergestalten in phantastischer Form, wie sie meistens dem Geschlechte der Vögel angehören. Möglich ist es, dass die ausgegrabenen Tiefgründe dieser verbindenden Bandstreifen ehemals mit blauem Email ausgefüllt waren. Auf der vorderen Seite des kleinen Kästchens hat der Bildschnitzer gleichsam als Wächter für den im Kästchen aufgehobenen Schatz den sagenhaften Vogel Greif zur Darstellung gebracht. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, dass das vorliegende sculptirte Kästchen ebenfalls wie das unter Nr. 27 beschriebene gegen Schluss des 13. Jahrhunderts seine Anfertigung gefunden habe. Dasselbe hatte gleichfalls als Schmuck- und Juwelenkästchen ursprünglich in der Hand einer Edeldame einen profanen Gebrauch, und kam wahrscheinlich erst in späterer Zeit als Geschenk in den Besitz der Kirche, bei welcher Uebergabe man auf die Wahl der dargestellten Scenen weniger Gewicht gelegt haben mochte.

28.

Reliquienschrein der heil. Ursula,

in Kupfer vergoldet mit vielen Emaillen.

XII. Jahrhundert. Höhe 5 Decimeter. Breite 4 Decimeter. Länge 12 Decimeter.

Von grösseren Reliquienschreinen, die in ältern Inventaren, „*arca, cista, theca*“ benannt werden, haben sich heute in den Kölnischen Schätzen noch Gottlob mehrere Pracht-Exemplare erhalten, die von der Höhe der Goldschmiede- und Emaillirkünste des 12. Jahrhunderts beredtes Zeugniss ablegen. Die Errettung dieser kunstreichen Reliquienschreine vom Untergange ist wohl zunächst dem Umstande zu verdanken, dass dieselben einen geringen Metallwerth hatten, der bei der Verschleuderung der Kirchenschätze im Anfang dieses Jahrhunderts sich des Einschmelzens nicht verlohnte. Die Anlage dieses grösseren Reliquienschreines ist sehr eigen-

thümlich und weicht von der Construction der übrigen Reliquienschreine, wie sie noch auf uns gekommen sind, bedeutend ab. Sämmtliche grössere „arca“ zeigen insgesammt die Form des Langschiffes einer kleinen Kirche, die in ihren Haupttheilen constructiv gehalten ist. Die meisten Reliquienschreine, die uns zu Gesicht gekommen sind, werden oben abgeschlossen, von einem spitzen Satteldache, dass an den beiden Kopftheilen, einen im Dreieck gehaltenen Giebel zeigt. Auch der vorliegende reich verzierte Reliquienschrein stellt sich dar, als durchaus constructiv gehalten, ähnlich dem Langschiffe einer Kirche ohne Kreuz. Die Bedachung steigt nicht unter einem spitzen Winkel an, sondern ist im Halbkreis ähnlich einem Tonnengewölbe angelegt. An den beiden schmäleren Kopftheilen erblickt man auch deswegen überstimmend mit dieser halbkreisförmigen Bedachung zwei Giebel ebenfalls im Halbkreis gehalten. Diese rundbogigen Giebel wiederholen sich auch an jedem Theile der Langseite des Reliquienschreines und steht mit diesen Seitengiebeln ebenfalls wieder eine rundbogige Bedachung in Verbindung, so dass von Oben gesehen, der Reliquienschrein ein Kreuz zu formiren scheint. Die Kopftheile dieses Reliquienkastens sind leider in ihrer heutigen Gestalt sehr entstellt, indem zur Ornamentirung wahrscheinlich die in vergoldetem Silber gearbeiteten Relief-Darstellungen der Flächen in einer aufgeregten Zeit, vielleicht des geringen Metallwerthes wegen, davon entfernt wurden. Ob diese getriebenen Silberbleche figurale oder ornamentale Darstellungen enthielten, lässt sich heute nur sehr schwer bestimmen. Jedenfalls war die Vertiefung des rundbogigen Giebelfeldes *(tympan)* früher mit einer Reliefdarstellung in getriebenem Silberblech verziert mit scenirten Bildwerken entweder aus dem Leben des Heilandes oder der Mutter Gottes oder jener Heiligen deren Reliquien in dem Schreine ruheten. So war auch ohne Zweifel jenes grössere Medaillon an dem hintern Kopftheile des Reliquienschreines mit einer getriebenen Darstellung einer vierblätterigen Rose als Randverzierung umgeben und eingefasst, die sich heute, in emaillirten Plättchen erhaben hervorstehend, noch erhalten hat. Auch die vordere Kopfseite des Reliquienkastens als Hauptfaçade entbehrte gewiss nicht des Schmuckes von getriebenen Figuren, wie sie an den meisten grössern Reliquienschreinen Kölns heute nicht fehlen. Auch an dieser Stelle ist eine Entstellung eingetreten und erblickt man hier von einem kleeblattförmigen dreitheiligen Rundbogen umgeben eine platte monotone Metallfläche ohne Detailschmuck. In diesen Kleeblattbogen liest man in spätromanischen Majuskelschriften eine Inschrift in blauem Email, die anzudeuten scheint, welche Gebeine der Heiligen vorzüglich in diesem prachtvollen Schreine ihre Ruhestätte gefunden hatten und die, vielleicht auch figürlich unter diesen Bogen und der betreffenden Inschrift thronend, als Hautrelief ehemals dieser Hauptfronte zum kunstreichen Schmucke dienten. Die Inschrift lautet nämlich rechts beginnend: *Sancta Ursula, Sancta Maria, Sancta Cordula.* Analog mit den übrigen altkölnischen Reliquienschreinen befand sich zweifelsohne auf der untern schräg ansteigenden Deckplatte, auf welcher wie auf einem Piedestal das Schreinwerk sich erhebt, eine ähnliche Inschrift in Vergoldung auf dunkelblauen emaillirten Grunde, die meist in l e o n i n i s c h e n Versen gewöhnlich einen Lobspruch auf jene Ueberbleibsel von Heiligen enthielt,

welche in dem Schreine ehrfurchtsvoll beigesetzt worden waren. Diese untere Platte ist ebenfalls ergänzt worden und zeigt in Gravirung ein Ornament, welches dem Schluss des vorigen Jahrhunderts anzugehören scheint. Auf dieser im Rechteck gehaltenen untern Platte erheben sich an den vier Ecken kleinere emaillirte Rundsäulchen mit Sockeln und romanischen Laubcapitälchen versehen, die hervorstehend eine Deckplatte zu tragen scheinen, auf welcher das Dach mit seinen rundbogigen Giebeln basirt ist. An jeder der Langseiten dieses Reliquienkastens ersieht man eine sechstheilige Rundbogenstellung, deren innere Flächen eine Art Baldachin formiren, welche ehemals die Bestimmung hatten, die vielleicht in Silber getriebenen und vergoldeten Standbilder der zwölf Apostel als Basreliefs aufzunehmen. Diese zwölf Bogenfelder scheinen gegen Schluss des vorigen Jahrhunderts ebenfalls beraubt worden zu sein, und sind später auf eine kunstlose und stylwidrige Weise mit zwölf weissen Täfelchen ausgefüllt worden, auf welche man verschiedene Psalmtexte und Symbole des Marterthums gemalt hat. Diese Arcaden je 6 und 6 auf jeder Seite werden getragen durch vorstehende auf ihren Flächen emaillirte Pilaster, die von einem sculptirten Capitälchen überragt werden, auf welchen sich Bogen-Zwickel erheben, die in ihren Flächen mit reichen vielfarbigen Schmelzen kunstreich verziert sind. Offenbar hat sich die obere Bedachung dieses ausgezeichneten Reliquienschreines bei den Verwüstungen der grossen Revolution, die ihre verheerenden Wellen bis an den Rhein geschlagen hat, am besten erhalten, und scheint hier kein wesentliches Stück der ursprünglichen Ornamentation zu fehlen. Es ist nämlich die ganze kreisförmige Bedachung des Kastens in kleinen Quadraturen getheilt, die in ihrer Mitte abwechselnd ein kunstreich getriebenes Laubornament in einem scharf ausgesprochenen spätromanischen Charakter einfassen. Auf sämmtlichen Ecken dieser Quadraturen hat der Künstler des Mittelalters erhaben aufliegend, Rundmedaillons befestigt, die die mannigfaltigsten in Kreuzform emaillirten Pflanzenornamente zeigen. Diese sämmtlichen emaillirten Medaillons haben einen tiefblauen Grund und sind die Pflanzenornamente in wachsenden Farbtönen von Blau und Grün mit einfassenden Goldlinien kenntlich gemacht. Auf der Bedachung erhebt sich, ein Kreuz bildend, eine durchbrochene Kamm-Bekrönung in einem bekannten romanischen Laubornament, das nach gleichen Zwischenräumen kleine Crystallkugeln in sich aufnimmt. Auf dem Durchkreuzungspunkte dieses Kammaufsatzes, so wie auf den Rundbogengiebeln zu beiden Langseiten des Schreines erblickt man grössere Krystallkugeln von Blätterschmuck umgeben, die in Form von kleinen Aepfelchen nach Einigen die Früchte der guten Werke versinnbilden sollen, die als Wohlgerüche über dem Grabe der Heiligen, gleichsam symbolische Ornamente, hier ihre passende Stelle finden mögen. Diese zierlichen „*pomella*", die überhaupt an grösseren romanischen Reliquienschreinen niemals fehlen, ersieht man auch in grösserem Umfange in Messing vergoldet mit reichen vielfarbigen Schmelzen zu beiden Schmalseiten des vorliegenden Reliquienkastens als Abschluss und Bekrönung der Rundbogen-Giebel. Diese Giebel sowohl an den Kopftheilen, wie auch an jeder Langseite des Schreines sind ebenfalls durch eine durchbrochene Kammbekrönung zierlich abgeschlossen. Unter

dieser Kammbekrönung hat die Kunst des Schmelzers hervortretend an jedem der 4 Giebel vier kleine vielfarbig emaillirte Zierplättchen angebracht, die nach gleichen Zwischenräumen mit gravirten vergoldeten Kupferblechen abwechseln, auf welchen der Goldschmied, um den Ornamentenreichthum des Reliquienkastens zu erhöhen, jedesmal drei ungeschliffene Halbedelsteine in einfachen Fassungen applicirt hat; dieses System der Ornamentation ist auch beibehalten an dem ziemlich stark vorspringenden oberen Rande, der wie ein Architrav über die vorhin erwähnte Bogenstellung bei den Langseiten des Schreines gelegt ist. Die wenigen Halbedelsteine ohne Schleifung, die sich bis heute an diesem ornamentalen Rande noch erhalten haben, sind zu erkennen als Agate, Saphire, Rubinen, Carniole. Die werthvolleren sind in der früher erwähnten Katastrophe verloren gegangen, und durch werthlose façettirte Glasflüsse mit unterlegter Folie kunstlos ersetzt worden. Es kann nicht dem geringsten Zweifel unterliegen, dass der vorliegende prachtvolle Schrein von den altkölnischen Emailleurs zu jener Zeit angefertigt worden ist, wo in diesem Kunstzweige mit ähnlichen Ornamenten die vielen übrigen grossen Reliquienschreine in der Stadt und der Erzdiöcese Cöln in Menge entstanden sind. An einer anderen Stelle in diesem Werke werden wir darauf hinweisen, dass vornehmlich die Kunst des Emaillirens und des Schmelzens von den *„fratres laici“* in dem altberühmten Benedictinerkloster zu St. Pantaleon mit grosser Meisterschaft geübt worden ist, und dass von dieser religiösen Schule die meisten jener ausgezeichneten Reliquienschreine hervorgegangen sein dürften, deren Besitz in vielen prachtvollen Exemplaren die Erzdiöcese Köln trotz der vielen Stürme, die beim Ausbruch der französischen Revolution über sie ergangen sind, sich heute noch bewahrt hat. Wir werden bei Beschreibung der Reliquienschreine des heil. Heribert zu Deutz, sowie des St. Albinus- und St. Maurinusschreines, beide Letzgenannten in der Kirche von St. Maria in der Schnurgasse befindlich, auf die grosse Verwandtschaft der getriebenen und eingeschmelzten Arbeiten zurückkommen, die die eben gedachten drei prachtvollen Reliquienschreine mit dem vorliegenden Schreine der heiligen Ursula und Kordula gemeinschaftlich aufzuweisen haben. Schliesslich bemerken wir noch, dass auch der in Rede stehende Reliquienschrein jener produktiven Kunstepoche, der letzten Hälfte des 12. Jahrhunderts angehöre, in welcher überhaupt die meisten grossartigen Goldschmiedewerke im „heil. Köln“ angefertigt worden sind.

Die Kirche von St. Ursula besitzt auch noch in drei verschiedenen Abtheilungen eines alten Altaraufbaues aus dem 13. Jahrhundert 2 grössere Reliquienkasten in Form der älteren Sarkophage, die ebenfalls für die hohe Entwickelung und Ausbildung der Kölnischen Emaillir- und Goldschmiedekunst des 12. Jahrhunderts beredtes Zeugniss ablegen. Diese beiden ehemals reichverzierten Reliquienschreine stehen leider heute nur als klägliche Ruinen da, die für die gewaltsame Beraubung und Zerstörung der kirchlichen Kunstreliquien in den Umwälzungen zu Anfang unseres Jahrhunderts als Zeugen auftreten können. Man erkennt an diesen beiden *„arca“* heute nur das spärlich vergoldete Gerippe in Eichenholz, das früher mit emailirten und in Silber getriebenen, figürlichen und

ornamentalen Darstellungen umkleidet war. Der mittlere dieser drei Reliquienschreine lässt noch am meisten die kunstreichen Spuren der früheren, heute entschwundenen Herrlichkeit erkennen. Dieser mittlere Schrein, dem eine unverbürgte Tradition heute noch den Namen der „*arca sanctae Ursulae*“ beilegt, zeigt jetzt noch an den beiden Schmalseiten des Kopf- und Hintertheiles eine dreifache Arkadenstellung im Rundbogen, die von kunstreichen, reich emaillirten, freistehenden Rundsäulchen getragen sind; sowohl die getriebenen Standbilder in dieser dreifachen Bogenstellung, als auch die als Hauterelief getriebenen Darstellungen in dem Giebelfelde des gedachten Schreines fehlen heut gänzlich. Zu beiden Langseiten des Reliquienkastens, der früher bei feierlichen Processionen auf einer Tragbahre einhergetragen zu werden pflegte, lassen sich heute noch auf jeder Seite je 6 Bogenstellungen erkennen, die auf vorspringenden emaillirten Pilastern mit reich sculptirten Capitälen und Sockeln basirt sind. Auch die inneren Zwickel dieser Arkadenstellungen sind mit zierlichen Laubornamenten auf blauem Emaillgrunde ausgefüllt. Zweifelsohne thronten unter diesen 12 Bogenblenden, analog mit den übrigen grösseren Reliquienschreinen, die sich in der Kölnischen Erzdiöcese zahlreich heute noch erhalten haben, die sitzenden Standbilder der 12 Apostel als Basreliefs in getriebener Arbeit. Leider mochten dieselben von vergoldetem Silber gewesen sein, und war dieses geringfügige Material des Silbers die traurige Veranlassung, dass diese schönen Kunstwerke unwiederbringlich in den Schmelztiegel wandern mussten. Auch der reiche ornamentale Schmuck in getriebenen vergoldeten Silberblechen, der ehemals auf den beiden dachförmigen Flächen des besagten Reliquienschreins prangte, fehlt heute sämmtlich, und ist derselbe durch unpassende Ornamente aus vergoldetem Holz aus dem Beginne unseres Jahrhunderts ergänzt worden. Als Kammbekrönung des Reliquienkastens zeigt sich heute noch ein prachtvoll ciselirter Aufsatz in Pflanzen- und Thierornamenten kunstreich durchbrochen. Unter den ansteigenden Bedachungsflächen erblickt man auf blau emaillirtem Grunde in spätromanischen Majuskelbuchstaben eine vielfach verstümmelte Inschrift, die, wie es uns scheinen will, Bezug nimmt auf die heil. Ursula und ihre jungfräuliche Begleitung. Der zweite dieser beraubten Reliquienschreine, befindlich zur rechten Seite des eben gedachten Schreines der heil. Ursula, bietet in formeller Beziehung der christlichen Kunstarchäologie nicht jenes Interesse, wie dies bei dem eben beschriebenen Schreine in hohem Grade der Fall ist. Derselbe gehört auch nicht, wie das früher erwähnte Schreinwerk dem Schlusse des 12. Jahrhunderts an, sondern es stammt derselbe aus der frühgothischen Periode, und dürfte derselbe hinsichtlich seiner Anfertigung in die letzte Hälfte des 13. Jahrhunderts zu versetzen sein.

Es hält heute schwer, zu bestimmen, ob derselbe ehemals mit getriebenen Silberblechen und einzelnen emailirten Platten belegt war. Der dritte Schrein von kleinerem Umfang, der sich in der 3. Oeffnung des merkwürdigen Altaraufsatzes von St. Ursula befindet, bietet zunächst für unseren Zweck ein geringeres Interesse, indem derselbe sich in seiner Ganzheit als ein kunstloses Machwerk aus den barroken Zeiten des vorigen Jahrhunderts herausstellt; nur einige unge-

schliffene Halbedelsteine in Form von Pasten deuten an, dass sie ehemaligen Reliquienschreinen entlehnt sind. Als dritter Schrein fand sich früher, einer glaubwürdigen Angabe zufolge, an Stelle des letztgedachten kunstlosen Behälters jener kostbare emailirte Reliquienschrein, den wir, als im Schatze der heil. Ursula befindlich, unter Nr. 28 beschrieben und abgebildet haben. Zu wünschen wäre es, dass bei der nächsten Wiederherstellung des merkwürdigen Reliquienhalters von St. Ursula auch dieser fehlende dritte Reliquienschrein, um die Tradition aufrecht zu erhalten, an seine primitive Stelle wieder hinversetzt würde. Die formelle Beschaffenheit dieses ebengedachten seltenen Altarwerkes von St. Ursula, das heute eine grössere Berühmtheit im Auslande als im Inlande geniesst, werden wir in getreuer Abbildung veranschaulichen und näher beschreiben bei Gelegenheit, wo der zu diesem frühgothischen Altarschreine gehörende kostbare Altarvorhang, heute widerrechtlich und ohne Zweck befindlich in der hiesigen ehemaligen Rathhauskapelle, näher besprochen und erläutert werden wird.

29.

Reliquiengefäss,

in Silber vergoldet, einen kleinen Baldachin bildend, mit darunter befindlichem Krystall-Cylinder.

XIV. Jahrhundert. Höhe 17 1/2 Centimeter. Breite 9 Centimeter.

Vorliegendes interessante Reliquiarium zieht nicht nur wegen seiner originellen und zierlichen Anlagen, sondern auch wegen der feinen Durchbildung seiner schönen ornamentalen Theile die besondere Aufmerksamkeit des Kunstkenners auf sich. Es bildet nämlich dieser Reliquienbehälter in seiner quadratischen Anlage die Form eines Baldachins mit offener durchbrochener Bedachung, unter welcher der Künstler in horizontaler Lage einen Krystall-Cylinder zur Aufnahme der Reliquien zweckmässig angebracht hat. Auf einem im Viereck gehaltenen Fussgestell, dessen einzelne Ständer nicht wie gewöhnlich Löwentatzen oder Greifenklauen ähnlich sind, sondern die aus einem schön modellirten Dreiblatt, in Silber ciselirt, bestehen, erhebt sich eine glatte, silbervergoldete Platte, die, ebenfalls im Viereck gehalten, in ihrem vertieften Rande ein sternförmiges Ornament enthält, das, wie wir früher schon bemerkten, für eine gewisse Periode der Goldschmiedekunst charakteristisch ist. Auf den vier Ecken dieser unteren Platte erheben sich, im Fünfeck angelegt, vier Widerlagspfeiler, die, um ihre Schwere zu mildern, im Inneren nach ihren 4 Seiten mit Durchbrüchen versehen sind. Auf der oberen Wasserschräge dieser 4 Widerlagen setzt sich eine Verjüngung dieser Pfeiler fort, die nach obenhin in Fialen auslaufen. Als besonders reiches Ornament, streng architektonisch gebildet, zeigen die schmäleren Kopftheile des Reliquiariums, unter fein gegliederten Ziergiebeln, verschiedene Zirkelschläge mit Maasswerkfüllungen, die der

Künstler nach hinten hin, mit kleinen runden Scheiben von blau durchsichtigem Email hinterlegt hat. Aehnliches Maasswerk, mit Email hinterlegt, ist in der Glanzperiode der rheinischen Gothik an reichern kirchlichen Gefässen häufiger anzutreffen sind. — Auf den Giebeln selbst erheben sich als Krabben einzelne, mit vielem Schwung und Stylverständniss gearbeitete Blätter, die die Meisterhand eines besonders geübten Goldschmiedes bekunden, der mit grosser Präcision seinen Detailbildungen Leben und Ausdruck zu verleihen wusste. — Auch die Bedachung an dem vorliegenden Baldachine ist auf beiden Seiten mit architectonischen Maasswerkverzierungen durchbrochen, deren Formbildungen vollständig übereinstimmend sind mit den reicheren Detailbildungen, wie sie an dem südlichen Thurme des Domes von Köln häufig vorkommen.

Als Kammbekrönung erheben sich auf der zierlichen Bedachung dieses Reliquiariums fünf Blätter, mit vielem Schwung und Verständniss gearbeitet, die vermittelst kleiner Stielchen aus der Dachfirste hervorwachsen. In dem Cylinder erblickt man sorgfältig in Seide eingewickelt verschiedene Reliquien, deren Namen in gothischen Majuskelschriften auf kleinen Pergamentstreifen beigefügt sind. Diese Bezeichnungen lauten übereinstimmend mit denen auf einer grösseren „schedula" von Pergament, auf dem unteren Fusssockel angefügt wie folgt: „*de Sancta Maria Magdalena, de flagello quo Christus flagellatus est, de Casula Sti. Servatii, de cruore St. Virginum.*" Bei einer aufmerksamen Besichtigung der trefflich gearbeiteten Detailformen des vorliegenden Behälters dürfte es sich ergeben, dass derselbe in Köln seine Entstehung gefunden habe in einer Zeit, wo es der Gothik gelungen war, ihre Formen als Ornamente sogar in der Hand des Goldschmiedes rein constructiv auftreten zu lassen, und dürfte demnach die Anfertigung des vorliegenden Reliquiariums in die erste Hälfte des XIV. Jahrhunderts zu setzen sein.

30.

Sculptur in Bergkrystall

in Form eines liegenden Vierfüsslers.

Höhe 4 Centimeter. Grösste Länge $6^1/_2$ Centimeter. XI. Jahrhundert.

So unscheinbar auch die vorliegende phantastische Thierbildung aus Bergkrystall auftritt, so hat sie doch für archäologische Forschungen eine nicht geringe Bedeutung. An dem vorliegenden Reliquiengefässe unterscheidet man deutlich zwei Kunstepochen. Der Gothik gehört der obere Aufsatz in vergoldetem Silberblech an, der im Sechseck als Röhre gehalten, ehemals wie das seine zwei Scharnire zeigen, mit einem Aufsatze in Verbindung stand, der ebenfalls als Reliquienbehälter früher gedient haben mochte. Die architektonischen Verzierungen an dieser sechseckigen Röhre zeigen deutlich, dass dieser Aufsatz eine spätere Hinzufügung ist und der letzten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehört. Das

grösste Interesse bietet die darunter befindliche groteske Figur, wie es uns scheinen will, eines Löwen in liegender Stellung aus Bergkrystall, der in seiner Detailform mehr als Ornament behandelt und durchgeführt ist, wie man solche phantastische Thiergestalten, typisch und nicht naturalistisch aufgefasst, in den orientalischen Seidengeweben des XI. und XII. Jahrhunderts als retournirende Dessins häufig antrifft. — Man darf sich über die Rohheit der äusseren Form bei dieser Thierbildung nicht wundern, wenn man bedenkt, welche Schwierigkeiten sich dem Bildschnitzer entgegenstellten, um mit seinen Instrumenten dem äusserst harten Material des „*cristal de roche*" einzelne Detailformen abzugewinnen. Obschon die Thierbildung des liegenden Löwen sich als eine romanische Sculptur für den Geübteren vollständig zu erkennen giebt, so zeigen doch die ziemlich roh gearbeiteten Pflanzenbildungen, wie dieselben vom Steinschneider auf den breiten Hinterschenkeln des liegenden Löwen angebracht sind, als charakteristische Ornamente deutlicher die Kunstepoche an, in welcher vorliegender höchst eigenthümliche Reliquienbehälter seine Entstehung gefunden hat. Auch die Formation einer sogenannten „*palmette*", die vertieft auf den breiten Theilen der Vorderschenkel eingravirt sind, ist für eine gewisse Kunstepoche sehr kennzeichnend. Auf der Brust des Löwen hat man eine ziemlich breite Röhre eingebohrt, die in Form eines ausgehöhlten Cylinders zur Aufbewahrung von Reliquien bestimmt war. Nach vielen Analogien, die uns in ähnlichem Material zu Gesichte gekommen sind, zu urtheilen, glauben wir unter Betrachtnahme der früher erwähnten ornamentalen Details mit einiger Sicherheit die Folgerung ziehen zu können, dass die in Rede stehende merkwürdige Sculptur in Bergkrystall gegen Schluss des XI. oder in der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts angefertigt worden ist. Im Vorbeigehen erinnern wir daran, dass man in der romanischen Kunstepoche für decorative Zwecke sich häufiger des Bergkrystalls bediente, indem man ihn theils in runder ovaler Schleifung und kräftiger Fassung als Paste anbrachte, oder ihn in vielgestaltiger Form an Altar- und Vortragekreuzen, sowie auch an dem Ständer kleinerer Leuchter in Anwendung kommen liess; meistens aber tritt er in Form von phantastischen Thiergestalten als rohe Sculptur auf, wie wir dergleichen in analoger Weise auf einigen Reliefdarstellungen im Schatze zu Quedlinburg, wahrscheinlich aus der Zeit der Ottonen stammend, kürzlich noch in Augenschein genommen haben. — Auch an einem sehr merkwürdigen altromanischen Altarkreuz zu St. Severin in Köln, dessen Beschreibung in der 4. Lieferung dieses Werkes mitgetheilt werden wird, finden sich in Verbindung mit den Querbalken an kleinen Kettchen hängend angebohrte Reliquienbehälter in Bergkrystall mit vertieften ausgestochenen Ornamenten, die mit dem vorliegenden Gefässe wohl eine Entstehungszeit beanspruchen dürfen. Auch die kürzlich in Krakau veröffentlichten Abbildungen der kirchlichen Kunstschätze aus der Kathedrale der ehemaligen polnischen Königsstadt*) veranschaulichen eine charakteristische Copie eines sehr merkwürdigen Trink-

*) Der Schatz der Kathedrale zu Krakau, mit Abbildungen herausgegeben von einer archäologischen Gesellschaft. Krakau 1857.

bechers in Bergkrystall mit eingravirten romanischen Ornamenten, die mit den eben angeführten, was technische Behandlung betrifft, Aehnlichkeit haben. Wie der zu eben besagtem Bildwerke gehörige Text angibt, soll diese merkwürdige Schaale in Bergkrystall der heiligen Hedwig, irren wir nicht, als Trinkbecher gedient haben. Die an der Krystallschaale vorkommenden Ornamente stehen mit dieser Tradition nicht in Widerspruch.

31.

Kusstafel,

Reliquiengefäss in Form eines Kusstäfelchens, in vergoldetem Kupfer.

XVI. Jahrhundert. Höhe 16½ Centimeter. Breite 9½ Centimeter.

Das vorliegende „*osculum pacis*" verräth hinsichtlich seiner einfachen Anlage eine grosse Uebereinstimmung mit dem *Agnus dei*-Täfelchen aus der Sakristei von St. Martin, das in der 2. Liefr. dieses Werkes ausführlicher beschrieben werden wird. Es erheben sich nämlich auf einem quadratisch länglichen Untersockel, der im Inneren ausgehöhlt ist und nach Aussen blos einfache Profile zeigt, an den vorderen Ecken zwei Widerlagspfeiler, die vermittelst Wasserschrägen mit der inneren Vierung des Kusstäfelchens in Verbindung gesetzt sind. Als Sockel zeigen diese Widerlagspfeiler ein einfaches Blattornament, und finden dieselben nach oben ihren Abschluss in zwei kleinen Fialen als ausmündende Spitzthürmchen. Ueber der mittleren Vierung, die ein getriebenes Bildwerk der Madonna in Rothkupfer enthält, erhebt sich ein Ziergiebel in Form eines geschwungenen Eselsrücken, der auf seiner Spitze durch eine Kreuzblume abgeschlossen wird. Auf der hinteren Seite ist eine Handhabe, nach Art eines Spruchbandes aufgenietet, auf welchem in spätgothischen Majuskelbuchstaben der Goldschmied folgenden Spruch eingravirt hat:

Helf Ghot unde Maria uns allen.
Bidet Ghot vor Alle Criste Selen.

Die vorliegende „*tabula pacis*", die bei den täglichen Stiftsmessen von St. Ursula ehemals an gewöhnlichen Tagen in Gebrauch gewesen sein mag, ist in ihrer Anlage und den Detailformen sehr einfach und anspruchslos gehalten. — Nur das Mittelbild, das die eben beschriebene gothische Einfassung umgibt, zeigt die grosse Routine, welche die Goldschmiedezunft des XVI. Jahrhunderts in Köln sich in Ausführung von getriebenen Darstellungen erworben hatte. Obschon die Arbeit nicht mit ängstlicher Sorgfalt im Einzelnen ausgeführt ist, so beweist sie doch ein richtiges Verständniss der körperlichen Formen, und es gibt sich bei dieser Madonna schon eine strengere Nachahmung der Natur und ein Anschliessen an italienische Vorbilder deutlich zu erkennen, wodurch der Einfluss des neu entstandenen Styles der Renaissance sich hinlänglich kennzeichnet. Auch die Nische,

worin die Madonna, das Jesuskind haltend, als Brustbild angebracht ist, verräth schon vollständig den Eintritt der Renaissance auf kölnischem Boden, indem hier jene bekannte Muschelform als Baldachin angebracht ist, wie dieselbe architektonisch im grösseren Maasstabe auch an der merkwürdigen Vorhalle der Südseite des Langschiffes von St. Georg in Köln, vollständig entwickelt als eine Nachbildung von klassischen und romanischen Bauformen, zu ersehen ist. Stimmt die Anfertigung dieses getriebenen Bauwerkes mit der gothischen Einfassung der Zeit nach zusammen, was jedoch mit Grund bezweifelt werden darf, indem diese getriebene Arbeit einen vollständig italienischen Anstrich hat, so könnte man die Entstehung dieses Kusstäfelchens, das in einer hinteren Kapsel verschiedene Reliquien ohne nähere Bezeichnung enthält, in das zweite Viertel des XVI. Jahrhunderts versetzen.

32.

Pectoralschild,

Agraffe als Schliesse eines Chormantels von vergoldetem Rothkupfer.

XV. Jahrhundert. Grösster Durchmesser 16½ Centimeter.

Die Verzeichnisse der älteren Kirchenschätze geben vielfach Nachricht von dem Vorfinden reicher Pectoralschilder, die aus edlen Metallen angefertigt und mit dem Schmucke kostbarer Steine versehen, den reicheren Pluvialen an Festtagen als Krampen zur auszeichnenden Zierde dienten. Diese Pectoralschilder, die sich heute in den Sakristeien Kölns nur noch in sehr wenigen Exemplaren vorfinden, hatten im Mittelalter die Bestimmung, die Schliesse und Zusammenfügung der Chormäntel auf der Brust zu verdecken. Gewöhnlich bilden diese Schliessen der Chorkappe ein Stück Stoff von der Breite einer Hand, und die Kunst im Mittelalter glaubte diesen kleinen Stoffrest zum Zusammenhalten des Chormantels, des beschränkten Raumes wegen, nicht so durch Stickereien heben zu können, dass diese Schliesse, an hervorragender Stelle befindlich, zu dem übrigen Reichthume des Chormantels passte. Um dem Bedürfnisse nach einem reicheren Schmucke an dieser Stelle abzuhelfen, nahm man deswegen im Mittelalter häufig die Goldschmiedekunst zu Hülfe, und liess mit allem Aufwande der Kunst grössere und kleinere Brustschilder in Form von Medaillons anfertigen, die vermittelst einer kleinen Kette oder auch eines breiteren Krampens so getragen wurden, dass sie in ihrer Grösse und Ausdehnung vollständig den unschönen Halter der Chorkappe, als formlosen Stoffrest, zweckmässig verdeckten. Die vorliegende Agraffe, die in Schatzverzeichnissen auch häufig „*monile, fibula*“ genannt wird, diente ehemals, sowie auch heute, zu dem obenbezeichneten kirchlichen Gebrauche. Dieses Pectoralschild aus St. Ursula, das zu den reicheren gehört, die sich noch in Köln erhalten haben, bildet vollständig die Form des bekannten Vierpasses oder einer vierblättrigen Rose. Die äusseren Ränder

dieses Vierpasses nach Innen zeigen schon ein Stabwerk, die Spätperiode der Gothik kennzeichnend, das sich durchbricht oder, wie man es gewöhnlich bezeichnet, das in's Versteck geht und sich verkröppt. Um diesen mittleren Vierpass zieht sich eine tiefe Hohlkehle, in welcher der Künstler einen Rundstab frei aufliegend angebracht hat, der, nach regelmässigen Abschnitten, mit kleinen Ringen und polygonen Knäufen belebt wird. In den vier Ecken oder Einschnitten dieses Vierpasses hat der Goldschmied ein reicheres gothisches Laubwerk sich ansetzen lassen, wodurch eine Erweiterung der Hohlkehle nöthig wurde. Auf diese Weise gestaltete sich die äussere Umringung und Einfassung des vorliegenden Pectoralschildes zu einer achtblättrigen Rose. Auf der inneren Vertiefung des Vierpasses hat der Künstler auf einer dreitheiligen Karyatide, die von einem zierlichen, schlank geschlungenen Laubwerke getragen wird, drei Statuettchen angebracht, deren mittleres die Madonna darstellt. Zur rechten Seite dieser Statuette erblickt man das ciselirte Standbildchen eines Apostels, dessen kennzeichnendes Marterwerkzeug heute fehlt; auf der linken Seite hingegen das Standbild des heil. Franciscus von Assisi, der mit der einen Hand seine stygmatisirten Wundmahle zeigt. Sofort erkennt man an der Stylisirung der Gewänder und dem fleissig gearbeiteten Ausdrucke der Köpfe, dass diese beiden Nebenstatuettchen, primitiv zu der Agraffe gehörend, von Meisterhand angefertigt worden sind. Das Standbildchen der Himmelskönigin in der Mitte ist jedoch erst später hinzugefügt, sehr roh und nicht ciselirt gearbeitet, ein Product aus der Spätzeit der Renaissance. Diese drei Statuettchen werden gemeinschaftlich von einem breiten Baldachin überragt, der, ein geschwungener Eselsrücken, die Ausartung der architektonischen Formen deutlich zu Tage treten lässt, wie sie gegen Schluss des XV. Jahrhunderts, dem wir auch bestimmt die Entstehung dieses Vorhängeschlosses zuschreiben, gang und gäbe waren. Dafür sprechen auch die Maasswerksformen und Zirkelschläge, die in Gravirung in den beiden gegenüberstehenden Rosenblättern des Vierpasses als Ornamente ersichtlich sind, desgleichen auch das ciselirte gothische Laubwerk, das an der ebengedachten Stelle, frei durchbrochen, aufgenietet ist. Die Glasflüsse mit vielen Facettirungen und unterlegter Folie, die allein schon für einen modernen Ursprung zeugen, scheinen aus dem letzten Jahrhunderte herzurühren und an die Stelle von früheren ungeschliffenen Edelsteinen gesetzt worden zu sein. Die Krampe auf der Rückseite, vermittelst welcher die „*fibula*" heute auf das Querstück der Chorkappe eingeschoben wird, gibt sich ebenfalls als eine spätere Zuthat zu erkennen, und die vier vorstehenden Verbindungshaken auf der Rückseite der Agraffe scheinen uns andeuten zu wollen, dass dieses „*monile*" ursprünglich vielleicht als verzierendes Mittelstück an einem anderen kirchlichen Kunstgegenstande befestigt gewesen ist.

Noch weisen wir darauf hin, dass in der reichhaltigen Privatsammlung mittelalterlicher Kunstgegenstände von Kaufmann Ruhl in Köln sich ein ausgezeichnetes Prachtexemplar einer mittelalterlichen Agraffe von grosser Dimension und delikater technischer Ausarbeitung befindet, die aus der Kunstsammlung des verstorbenen Rentners Leven herrührt und offenbar von der Meisterhand eines Kölnischen Goldschmiedes gegen Mitte des XV. Jahrhunderts

ausgeführt worden ist. — Die reichsten Pectoralschilder dieser Art, die uns auf längeren Reisen zur Kenntniss gelangt sind, befinden sich in dem Schatze der Sakristei der ehemaligen Stifts- und heutigen Pfarrkirche zu Tongern (in Belgien). Auch der Schatz der Münsterkirche zu Aachen bewahrt noch vier reich verzierte Agraffen in gothischem Style von grosser Schönheit der Composition und technischer Vollendung der Ausführung. In der Sammlung kirchlicher Gebrauchsgegenstände aus dem Bereiche der Goldschmiedekunst des Mr. Chalendon zu Lyon hatten wir Gelegenheit mehrmals verschiedene interessante kleine Pectoralschilder in vielfarbigem Schmelze in Augenschein zu nehmen, die sämmtlich noch der romanischen Kunstepoche angehören und aus den Schmelzwerkstätten der Emaileurs von Limoges herrühren dürften.

33.

Schaugefäss,

Reliquiengefäss in Form einer viereckigen Kapsel mit Krystallpasten in Kupfer vergoldet.

Beginn des XIV. Jahrhunderts. Höhe 36 Centimeter. Breite der viereckigen Kapsel 11½ Centimeter. Durchmesser des Fusses 15 Centimeter.

Obschon das vorliegende Reliquiengefäss aus einfachem Material anspruchslos angefertigt ist, so verdient es doch seiner originellen Form und der vielen mit grosser Kunstfertigkeit gravirten, figuralen und ornamentalen Darstellungen wegen von Seiten der Archäologie ein besonderes Interesse. Das Fussstück des vorliegenden Reliquiars ist kreisförmig, und nicht, wie die meisten derartigen Gefässe, im sechseckigen Rosenblatt gehalten. Auf dem Fusse, der röhrenförmig zu einer Spitze heransteigt, erblickt man in 4 Rundmedaillons, von Kreisen umzogen, auf feinem quadrirten Tiefgrunde die eingravirte Darstellung der 4 geflügelten Wesen, die bekannten symbolischen Darstellungen für die Evangelisten. Der „*aurifaber*“, der als vollendeter Künstler dieses Gefäss ausgeführt, hat diese Symbole ziemlich vertieft ausgestochen und so modellirt, dass sie fast als Basrelief eine skulptorische Rundung annehmen. Die Zwischenräume zwischen diesen Kreismedaillons hat der Goldarbeiter zweckmässig durch die Halbfiguren von vertieft eingravirten Engeln auszufüllen gewusst, die Spruchbänder und Bücher halten. Vom schlanken Halse des Fusses ausgehend, verzweigt sich ein ornamentales Laubwerk mit den Blättern der Weinrebe. Der Knauf, der als Handhabe des Gefässes auf dem Halse des Fusses aufsitzt, ist sechstheilig gehalten, und an diesen Theilen treten sechs kleinere Rundknäufe ziemlich erhaben hervor, die mit vertieft ausgestochenen Köpfen von Engeln ornamental ausgestattet sind. Ueber diesem „*nodus*“ erhebt sich trichterförmig eine Röhre, die sich nach oben in Weise eines Tellers erweitert, um als

Ständer zur Befestigung der grossen viereckigen Kapsel zu dienen, die die Bestimmung hat, in ihrem inneren Raume die Reliquien jener Heiligen aufzunehmen, deren Martergeschichte auf dem dachförmig ansteigenden Deckel des Gefässes bildlich dargestellt ist. Die 4 Seiten der quadratisch gehaltenen Reliquienkapsel sind in der Mitte ausgefüllt durch ziemlich hervorspringende Krystallpasten in Halbkugelform, die vermittelst stark ausgezahnter Umringungen und Einfassungen *(lectula)* mit der ausgeschnittenen Metallfläche in Verbindung stehen. Diese 4 Krystallpasten, die die Goldschmiedekunst des Mittelalters häufig als Ornamente anzubringen pflegt, haben hier noch den besonderen Zweck, dass sie die Besichtigung der im Inneren eingeschlossenen Reliquien ermöglichen. An der 4. Fläche hat der Künstler, da vielleicht die nöthige Krystallkugel ihm abging, einen viereckigen glatten Bergkrystall in die vorspringende Fassung eingefügt. Um die Krystallkugeln herum hat der Goldschmied die freien Flächen in den Zwickeln durch gestreckte Halbfiguren von Engeln kunstreich zu füllen gewusst, die gleichsam über dem Grabe der Heiligen mit der Posaune den Tag der Auferstehung und Verklärung zu verkünden scheinen. Wie oben schon bemerkt, sind die 4 fast in gleichseitigem Dreieck gehaltenen Felder des verschliessbaren Deckels ebenfalls ornamentirt durch Rundmedaillons in der grössten Breite von 6 Centimeter 5 Millimeter, welche im Inneren in energischer Gravirung Scenen aus dem Leben und der Leidensgeschichte der heiligen Jungfrau und Märtyrin Barbara, die in der occidentalischen Kirche in grosser Verehrung steht, zur Anschauung bringen. In dem einen Medaillon wird Barbara von den Schergen vor ein Götzenbild geführt, und der königliche Vater als Richter befiehlt ihr, den heidnischen Göttern zu opfern. Die folgende Scene stellt dar die Einsperrung der heiligen Barbara in den Thurm, vollzogen durch ihren Vater. In dem dritten Medaillon erblickt man die Scene, wie die Märtyrin von den Schergen zerfleischt wird. Das vierte und letzte Medaillon endlich veranschaulicht die Enthauptung der Heiligen eigenhändig vorgenommen durch den grausamen Vater derselben. Die Ecken dieser Bedachungsfelder um diese Medaillons herum sind ausgefüllt durch zierlich geformten Blätterschmuck. Das Reliquiarium erhält einen Abschluss durch einen kleinen, glatten Knauf, der, wie es den Anschein hat, ehemals als Unterlage diente zur Aufnahme eines kleinen Globus in Bergkrystall; darauf möchte auch die runde Oeffnung in der Mitte dieses glatten Knaufes hindeuten. Was die Composition der ebengedachten figuralen Darstellung und des gefälligen Blätterschmuckes betrifft, so muss zugegeben werden, dass sowohl in der Composition, als technischen Ausführung derselben sich ein ausgezeichneter Goldschmied bekundet, der mit vielem Schwung und grosser Meisterschaft dem ungefügigen Material des Rothkupfers so schwungvolle Formbildungen zu entlocken gewusst hat. Dem edlen Faltenwurf der Gewänder nach zu urtheilen, sowie der Form der mit der grössten Naturwahrheit gebildeten Laubornamente nach zu schliessen, steht nichts im Wege anzunehmen, dass das vorstehende Gefäss gegen Anfang des XIV. Jahrhunderts seine Entstehung und kunstreiche Anfertigung gefunden habe. Vor nicht langer Zeit ist das in Rede stehende interessante Reliquiengefäss von einem ehemaligen Pfarrgenossen von

St. Ursula dem Schatze dieser Kirche geschenkt worden; dasselbe rührte von dem letzten, vor wenigen Jahren verstorbenen Stiftsvikar des ehemaligen Kapitels von St. Cunibert her.

34.

Reliquienkästchen

in Holz mit zierlichen gepressten Ornamenten von dünnem Silberblech überzogen.

XIV. Jahrhundert. Grösste Länge 24½ Centim. Grösste Breite 18½ Centim. Grösste Höhe 24½ Cent.

Das vorstehende Reliquienkästchen verdient in mehr als einer Beziehung die Aufmerksamkeit von Seiten der Alterthumsforscher, nicht nur, weil es in formeller Beziehung Interesse bietet, sondern auch weil die technische Ausarbeitung als eine eigenthümliche und höchst seltene sich herausstellt. Der vorliegende Schrein in sehr origineller Form besteht seinem Stoffe nach aus einem weichen Holze, das in allen seinen Theilen mit einer gepressten Masse, einem festen Kitt ähnlich, überlegt ist, unserem Dafürhalten nach eine Mischung von Kreide und Leim. Es scheint, dass diese Masse unter Präge gebracht, mit äusserst dünnen silbernen und goldenen Blechen (Rauschsilber) überlegt und alsdann in trockenem Zustande vermittelst einer Leimung auf die Holzflächen des Reliquienkästchens befestigt wurde. Auf diese Weise hat man die Flächen des Holzes durch ein einfaches, wenig kostspieliges Material so zu beleben gewusst, dass die ausgepressten Ornamente nicht nur nicht einer vielgestaltigen Form ermangelten, sondern dass auch noch diesen zierlichen Ornamenten in mattem Silber und Vergoldung ein reicher Farbton verliehen wurde.

Die Form dieser „*arcula*“ weicht in sofern von den übrigen Reliquienschreinen ab, die in Messing oder Silber vergoldet mit Emailverzierung oder sculptirtem Elfenbein vorkommen, dass die äusseren Formen auf Flächen und hervorstehende Leisten berechnet sind, um die gestampften Pressungen aufzunehmen. Auf einem ziemlich breiten Fussrande, der mit reichgebildeten Ornamenten überzogen ist, erhebt sich ein kleines, oblonges Kästchen, das an seinen Ecken durch Widerlagen von schmalen, viereckigen Stäben, wie es uns scheinen will, in polirten Carniolen flankirt ist. Sowohl an den beiden Langseiten, wie an den Kopfseiten dieses Kästchens hat man nicht ohne Absicht viereckige, länglich geschliffene Bergkrystalle von ziemlicher Dicke anzubringen gewusst, wodurch eine bequeme Besichtigung der im Inneren verschlossenen Reliquien ermöglicht wurde, ohne dass eine Oeffnung zur Einsicht derselben vorgenommen zu werden brauchte. Zu den beiden Seiten dieser Krystallflächen erblickt man an den beiden Langseiten der „*theca oblonga*“ je zwei vielfarbige Thierbildungen in Email, die von eigenthüm-

licher Farbenpracht und originell stylstrenger Formbildung sind. Es würde schwer fallen, diese kleinen Thierunholde einer gewissen Thiergattung überweisen zu wollen, da sie mehr in der reichen Phantasie eines genialen Künstlers, als in der Wirklichkeit jemals existirt haben. Dieselben erscheinen als vierfüssige, harmlose Thiere, die mit niedergedrücktem Kopf und hervorstehendem Hinterkörper feindselig gegen eine gegenüberstehende Thierfratze in gleicher Gestalt anrennen wollen. Frappant ähnliche Thierbilder derselben Gattung fanden wir auch in dieser Situation auf der kunstreich in Lederplastik geformten Enveloppe im Kaiserschatze zu Wien, worin ehemals die Krone des heiligen römischen deutschen Reiches aufbewahrt wurde, und die nachweislich gegen Mitte des XIV. Jahrhunderts unter der Regierung Karl's IV. angefertigt worden ist. Was die Technik dieser mit grosser Bravour ausgeführten Emailschildchen betrifft, so fügen wir hier hinzu, dass diese Emailirungen auf einem feinen Silberblech helldurchscheinend als *„email-translucide“* so aufgeschmelzt worden sind, dass man die in Silberblech eingravirte und ein wenig modellirte Thierfigur durch den durchsichtigen Schmelz erkennen kann. — Die übrigen freistehenden Räume an den beiden Lang-, sowie auch an den Kopfseiten des kleinen *„scrinium“* sind mit den eben angedeuteten, in Silber geprägten Ornamenten so überlegt, dass die Unterlage des Holzes gänzlich dadurch verdeckt ist. Sämmtliche Prägen liegen streifenförmig neben einander, und in denselben schlängelt sich immer wieder vorkommend eine zierliche Guirlande mit Rebenlaub hindurch, welche als schön stylisirtes Ornament häufig in der Blüthezeit der rheinischen Gothik erscheint. Dadurch, dass der besagte Schrein auf 4 ausgeschnittenen kleinen Fussstücken ruht und der Boden deswegen keine Frictionen beim Aufstellen erleiden konnte, hat man mit den obengedachten gepressten und mit Silberstaniol überzogenen Ornamenten, die sich hier noch besonders scharf erhalten haben, den ganzen äussern Fussboden bedeckt. Der Deckel dieses interessanten Reliquienkästchens steigt, ebenfalls nach allen Seiten hin abgeschrägt, in Dachform an, und diese Abschrägungen sind mit fünfeckig geschliffenen Krystallgläsern verschlossen. Auf der oberen viereckig länglichen Fläche der Bedachung erblickt man eine Art Handhabe in Silber vergoldet, die ehemals die Bestimmung zu haben schien, sich derselben beim Herumtragen des vorliegenden Reliquienkästchens als Henkel zu bedienen. Diese Handhabe zeigt sonst keine Ornamente, als 3 Aufsätze in Kleeblattform. Auch unten, wo diese Handhabe in die Bedachung des Kästchens eingreift, hat der Goldarbeiter als Blätterschmuck die Blätter des Weinlaubs silbervergoldet angebracht, die als eine gelungene, naturalistisch aufgefasste Blattbildung betrachtet werden kann, wie die Gothik in ihrer Glanzepoche solche charakteristisch zu geben gewohnt war. An dieser Handhabe ist eine *„schedula“* in Pergament befestigt, auf welcher man folgende Angabe in mittelalterlicher lateinischer Majuskelschrift liest: *„Cistula Sanctae Cordulae virg. et martyris, continens cingula et alias reliquias S. S. Virginum item aliquod oscula infantium qui cum iisdem virginibus occisi sunt.* Hinsichtlich der äusserst fein stylisirten Laubornamente im dünnen getriebenen Silberblech, sowie der vielfarbigen Schmelzwerke an den oben bezeichneten Stellen, nehmen wir keinen Anstand, hier die Behauptung auf-

zustellen, dass das vorliegende interessante Reliquienschreinchen aus dem Beginne, spätestens aber aus der Mitte des XIV. Jahrhunderts herrühre.

Der reichhaltige Reliquienschatz von St. Ursula besitzt noch ein zweites Reliquienkästchen von ähnlicher technischer Beschaffenheit, dessen artistisch formeller Werth jedoch bedeutend geringer ist, als der der eben beschriebenen „*cistula*“. Auch dieses Kästchen ist ebenfalls aus leichtem Holz construirt und mit einer dünn aufliegenden Kittmasse überzogen, in welcher ebenfalls frühgothische Laubornamentationen erhaben ausgeprägt sind. Diese haben ihrerseits wieder in einem dünnen Silberstaniol einen ziemlich scharfen Ueberzug erhalten. An den aufrecht stehenden Seiten dieses viereckig länglichen Kästchens sind 4 dicke Krystallgläser angebracht, die den Inhalt des Kästchens ersichtlich werden lassen. Oben auf der Deckplatte, die flach abschliesst, erblickt man den Rest einer Handhabe, und hat der Künstler die Tieffläche dieses Deckels mit zwei Perlmutter-Täfelchen ausgefüllt; desgleichen sind zu beiden Seiten der Handhabe die entsprechenden Flächen mit Schildkrot-Täfelchen belegt, die auch als kleine quadratische Verzierungen an dem unteren, schräg ansteigenden Sockel als Ornamente wiederkehren. Auch das vorliegende Reliquienschreinchen möchte mit dem vorhin beschriebenen dieselbe Zeit der Entstehung beanspruchen. —

Geschichtliche Nachrichten

über die Flucht und Rettung des Reliquienschatzes von St. Ursula.

Aus den älteren Stiftern Kölns, die vielfach unter ihren Mitgliedern die Kirchenschätze vertheilten, ehe die Franzosen gegen Schluss des vorigen Jahrhunderts Köln in Besitz nahmen, haben sich heute in der Schatzkammer der St. Ursulakirche verhältnissmässig nicht nur eine grosse Menge von kostbaren Reliquien unverletzt erhalten, sondern es befinden sich dieselben auch heute noch in kunstreichen und werthvollen Fassungen, deren Formenbildungen noch vielfach aus der Blüthezeit der Kölnischen Goldschmiedekunst, dem Mittelalter, herrühren. Hierhin sind heute noch zu rechnen eine grosse Zahl von kunstvoll in Silber getriebenen Brustbildern, die von der grossen Geschicklichkeit Kölnischer Goldschmiede in der schwierigen Kunst des Treibens zum Beweise dienen können. Aeltere Schriftsteller bezeichnen diese getriebenen Brustbilder gewöhnlich mit dem Ausdrucke „*pectorales statuae argenteae*“, und sind dieselben in der Regel in jener Formausprägung, wie wir eines dieser „*herma*“ unter Nr. 42, aus dem Domschatze herrührend, in Abbildung veranschaulicht haben. In diesen meist silbernen Brustbildern, deren heute noch die Schatzkammer von St. Ursula, aus dem Mittelalter herrührend, eine grosse Anzahl aufzuweisen hat, sind ehrfurchtsvoll aufgehoben Schädel jener heldenmüthigen englischen Jungfrauen, die in den Mauern Köln's,

auf ihrer Rückkehr von der Wallfahrt nach Rom, von den heidnischen Hunnen erschlagen und ihres Glaubens wegen standhaft den Märtyrertod erduldet haben. Nur allein der wachsamen Vorsicht der damaligen Vorstände des St. Ursula-Stiftes hat man es zu danken, dass bei dem gewaltsamen Vordringen der Sansculotten sämmtliche Reliquien in ihren kunstreichen Fassungen in versiegelten Kästen jenseits des Rheines in Sicherheit gebracht wurden.

Es muss beklagt werden, dass damals die anderen reichen Stifter und Kirchen Kölns nicht dem gleichen Beispiele der Stiftsvorstände von St. Ursula gefolgt sind; wir würden dann im vorliegenden Werke über bedeutend werthvollere und kostbarere Schätze zu berichten haben, als dies heute nach systematischer Plünderung der altkölnischen Kirchenschätze der Fall ist. Mit welcher Sorgfalt und Umsicht man bei der Einpackung und Flucht der Kunst- und Reliquienschätze von St. Ursula gegen Schluss des vorigen Jahrhunderts verfahren ist, beziehungsweise welchen grossen Werth man auf Erhaltung der Authenticität des seltenen Reliquienschatzes des altberühmten Stiftes legte, beweist folgende merkwürdige geschichtliche Urkunde (im hiesigen erzbischöflichen Archiv befindlich), deren Abschrift wir der zuvorkommenden Freundlichkeit des jetzigen Pfarrers von St. Ursula verdanken. Wir theilen dieselbe hier ihrem Wortlaute nach mit und bemerken, dass die im Folgenden bezeichneten Gegenstände unversehrt im Jahre 1804 wieder in die oftgedachte Stiftskirche zurückgeführt worden sind.

„Maximilianus Franciscus, Dei Gratia Archiepiscopus Coloniensis, S. R. J. per Italiam Archicancellarius et Elector, legatus natus S. R. apostolicae Sedis etc. etc.

Omnibus praesentes litteras visuris, lecturis aut legi audituris salutem et benedictionem in Domino.

Tenore praesentium notam facimus universis, ad quos haec pagina pervenerit, sequentes reliquias Sanctorum huic capsae inclusas videlicet:

1mo Caput s^{tae} Ursulae, reginae Brittaniae V et M. cinctum diademate margarithis et gemmis ornato.

2do Caput s^{ti} Etherii Regis Angliae et M. sponsi s^{tae} Ursulae reginae pari Diademate margarithis ornato cinctum.

3^{tio} Caput s^{ti} Pantali primi Episcopi Basiliensis et M.

4to Caput s^{tae} Christinae ex societate s^{tae} Ursulae ob Christi fidem Martyrio coronatae.

5to Caput s^{tae} Benedictae Ducissae ex societate s^{tae} Ursulae.

6to Caput s^{tae} Cordulae reginae et Martyris.

7^{timo} Caput s^{ti} Jacobi Episcopi Antiocheni pro fide Christi Martyrium perpessi.

8^{tavo} Caput s^{tae} Barthimiae reginae in terra Siciliae (sic enim inscriptio annexi pergameni legenda videtur).

9no Cranium s^{sti} Martyris cujusdam cum capillis, cujus nomen adscriptum haud fuit.

10mo Reliquiarium cum inscriptione de s^{ta} Maria Magdalena, de flagello, quo Christus flagellatus est, de Casula s^{ti} Servatii, de cruore etc. XI. M. V.

11mo Linteae sanguine tinctae inclusae vitro Cylindrico, quod ex superiori et inferiori parte argento, obseratum ac fulcris argenteis innixum est.

12mo Variae sanctorum Reliquiae una cum linteo sacro Martyrum cruore tincto, quae ex Reliquiario formam Brachii habente deprompta sunt.

13tio Os quoddam Martyris superius ac inferius argento inclusum.

14to Terra sanguine imbuta una cum aliquibus reliquiis sanctorum et schedulis, in quibus hae leguntur, de Tabulis testamenti, Saturninae Virginis, dens sti Hipoliti dens sti Saturnini sti Benedicti Abbatis, Annae . . . reliqua prae vetustate legi haud potuere.

15to Maxilla argento pro parte cooperta et fulcris argenteis tribus innixa.

16to Variae Reliquiae e Reliquiario in forma Ostensorii extractae, quibus añexa erant pergamena cum inscriptione de sto Georgio, de Tunica Jesu Christi inconsutili.

17timo Reliquiae de sta Cruce, quae inclusae fuere cruci argenteae de año 1601.

18ano Capsula eburnea minor nullis figuris decorata habens in se pannos sericos sacro cruore tinctos.

19no Alia Capsula eburnea major figuris incisis ornata cum variis Reliquiis et rubrica: de vestimentis sti Stephani.

20mo Alia Capsula eburnea prioribus major figuris incisis decorata varias complexans reliquias et argenteam stae Ursulae Effigiem.

21mo Variae Reliquiae, quarum adscriptae Rubricae haec sunt: de sto Vincentio, sto Adriano M. S. Augustino, S. Alexandro, reliquiae S. Alexii, Caeciliae V. S. Antonii, S. Margarethae V. de panno in quo . . . (reliqua enim detrita prae vetustate legi non possunt) quae omnia ex vasculo quodam in forma Ostensorii constructo fuere extracta.

22do De Corona Christi spineae duae, Reliquiae stae Crucis et sti Jacobi Apostoli, terra item sanguine Mm. imbuta quae fuere inclusae Reliquiario in formam Ostensorii efformato.

23tia Quatuor ossa sanctorum deprompta ex argentea figura virginis, in cujus pede legebantur haec verba, Sigismundus Eppus Varadiensis in Hungaria.

24to Reliquiae Martyris ex argentea quadam stae Ursulae Effigie desumptae.

25to Variae Reliquiae, dentes, Capilli et terra fuso Martyrum sanguine tincta, quae in vasculo in forma Ostensorii condito fuere asservata.

26to Variae reliquiae titulis ac rubricis destitutae inclusae Cylindro vitreo fulcris argenteis innixo, cui superposita est Christi crucifixi Effigies.

Has omnes supradictas Reliquias esse easdem, quae in Hierophilacio Basilicae ad stam Ursulam sociasque Mss. Coloniae ante hac asservatae, ac piae fidelium venerationi publice, expositae fuerunt easque ex variis, in quibus latebant Reliquiariis nostra authoritate extractas et praesenti Capsulae archiepiscopali sigillo nostro obseratae esse inclusas fidem hisce facimus ac attestamur, ac in majorem

horum authentiam praesentem desuper chartam, manu nostra signatam conscribi, eamque archiepiscopalis sigilli nostri appressione ac testium, in quorum praesentia haec acta sunt, subscriptione jussimus roborari.

Datum Frankofurti ad Mönum die 3[tia] Augusti 1798.

L. S.

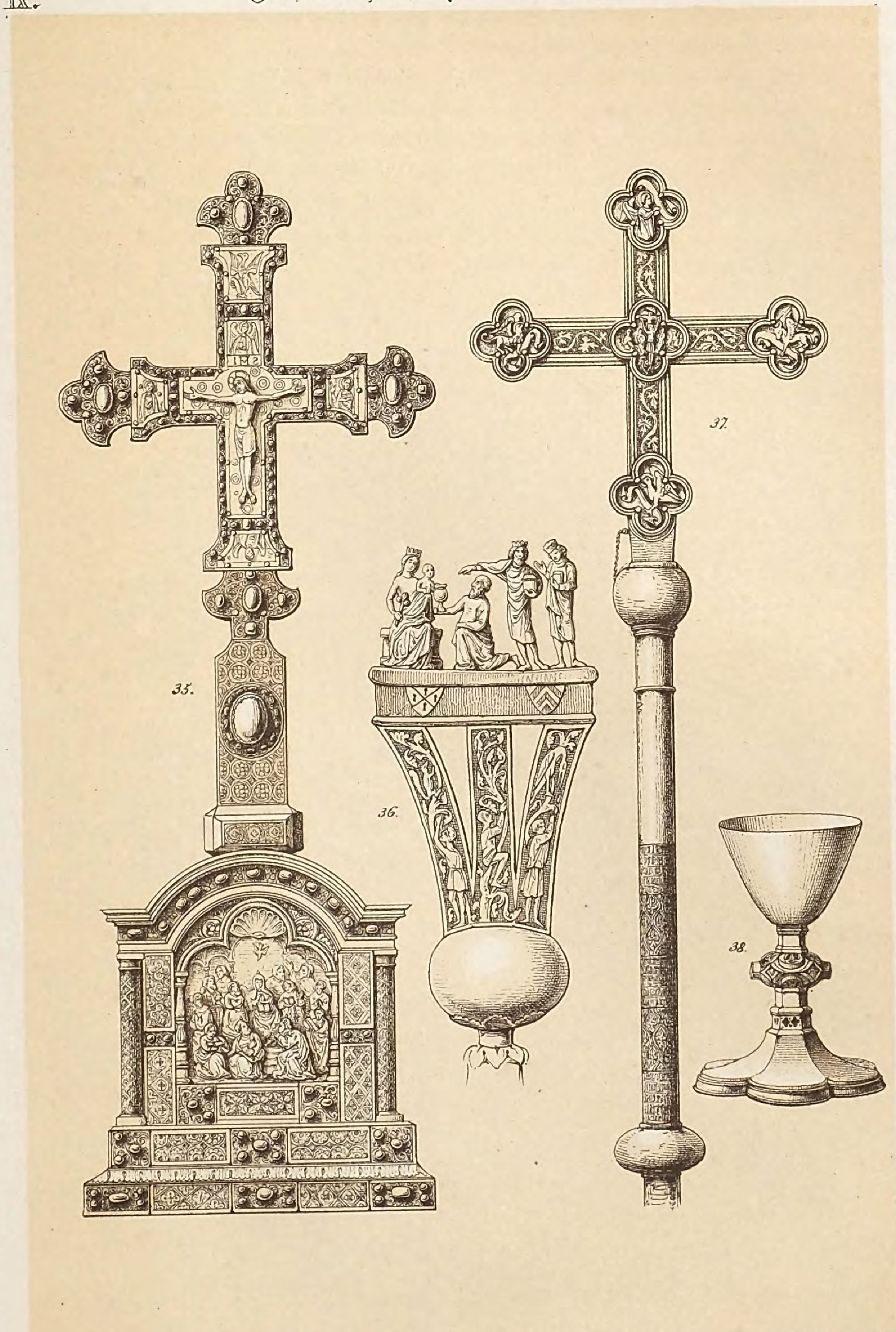
Maximilianus Franciscus,
Archiepiscopus et Elector Coloniensis.

B. Mylius Eccl. Metrop. et Basilicae ad S. Ursulam Canonicus Capitularis.

Wreden Scr., ac R. Electoris col. Referendarius intimus Ecclesiasticus, canon. Bonn. et ad ss. Apostolos Coloniae.

Aus der Schatzkammer des Domes.

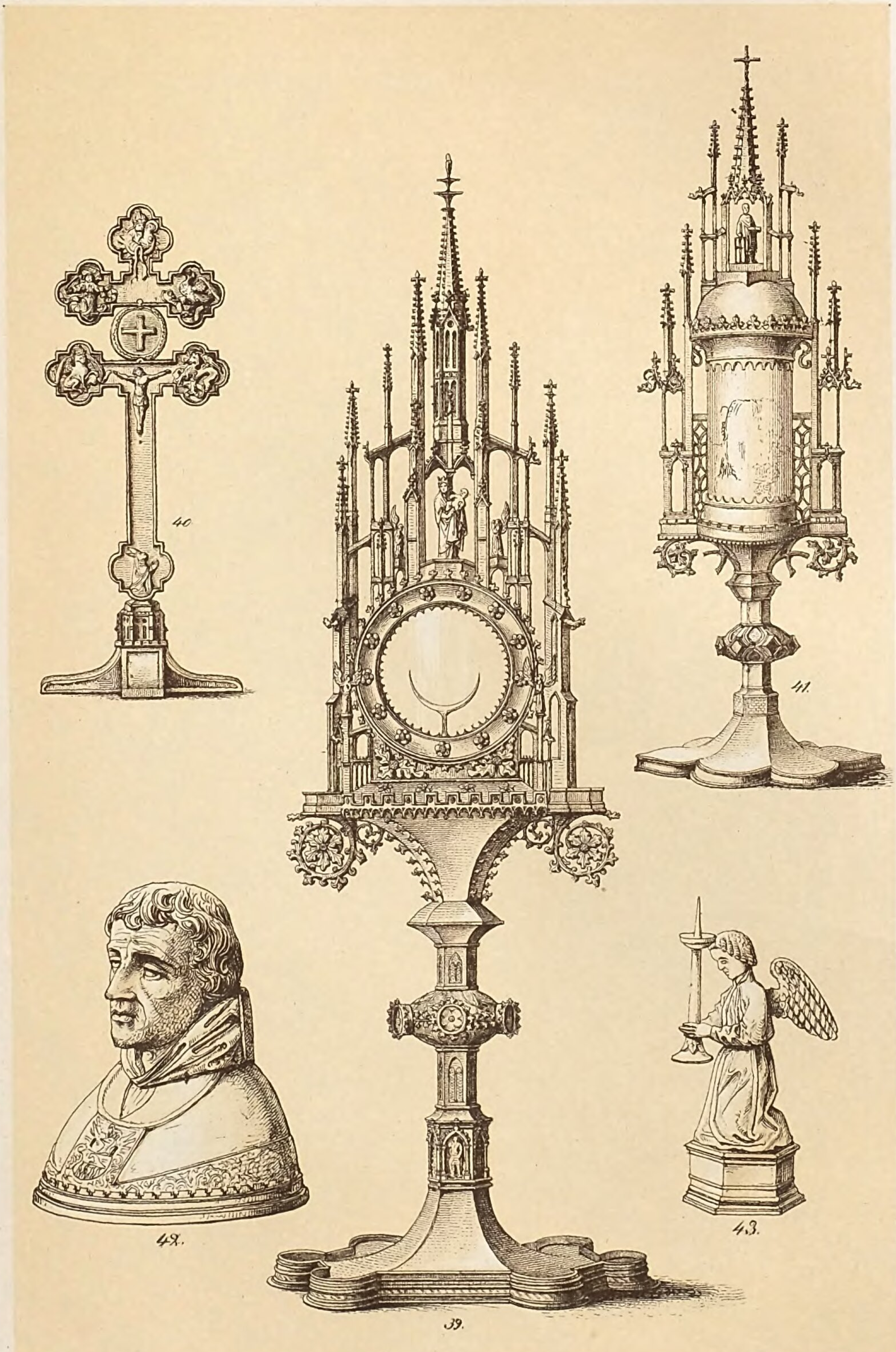
IX.



Weber & Deckers lith. Cöln.

X.

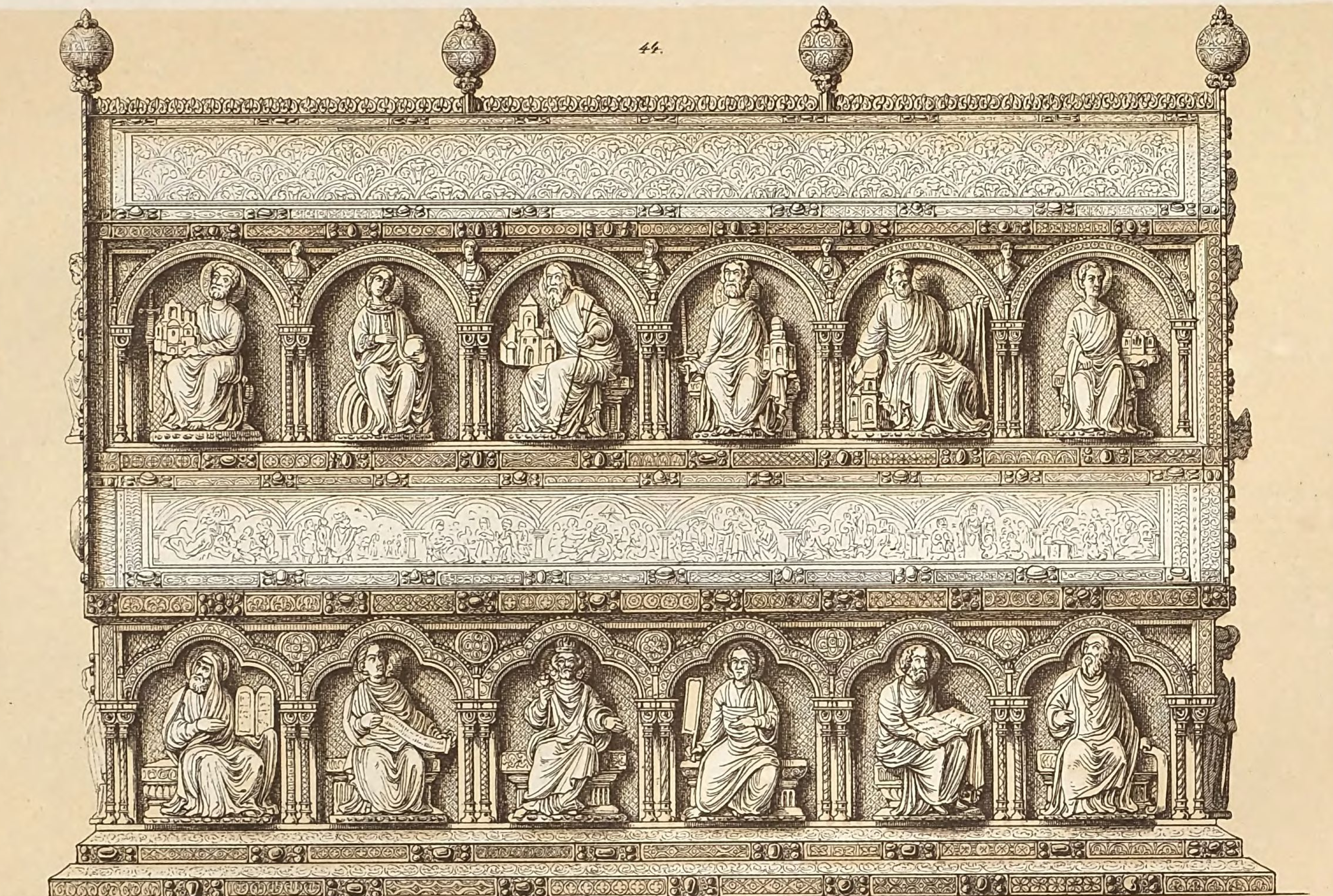
Aus der Schatzkammer des Domes.



Weber & Deckers lith. Cöln.

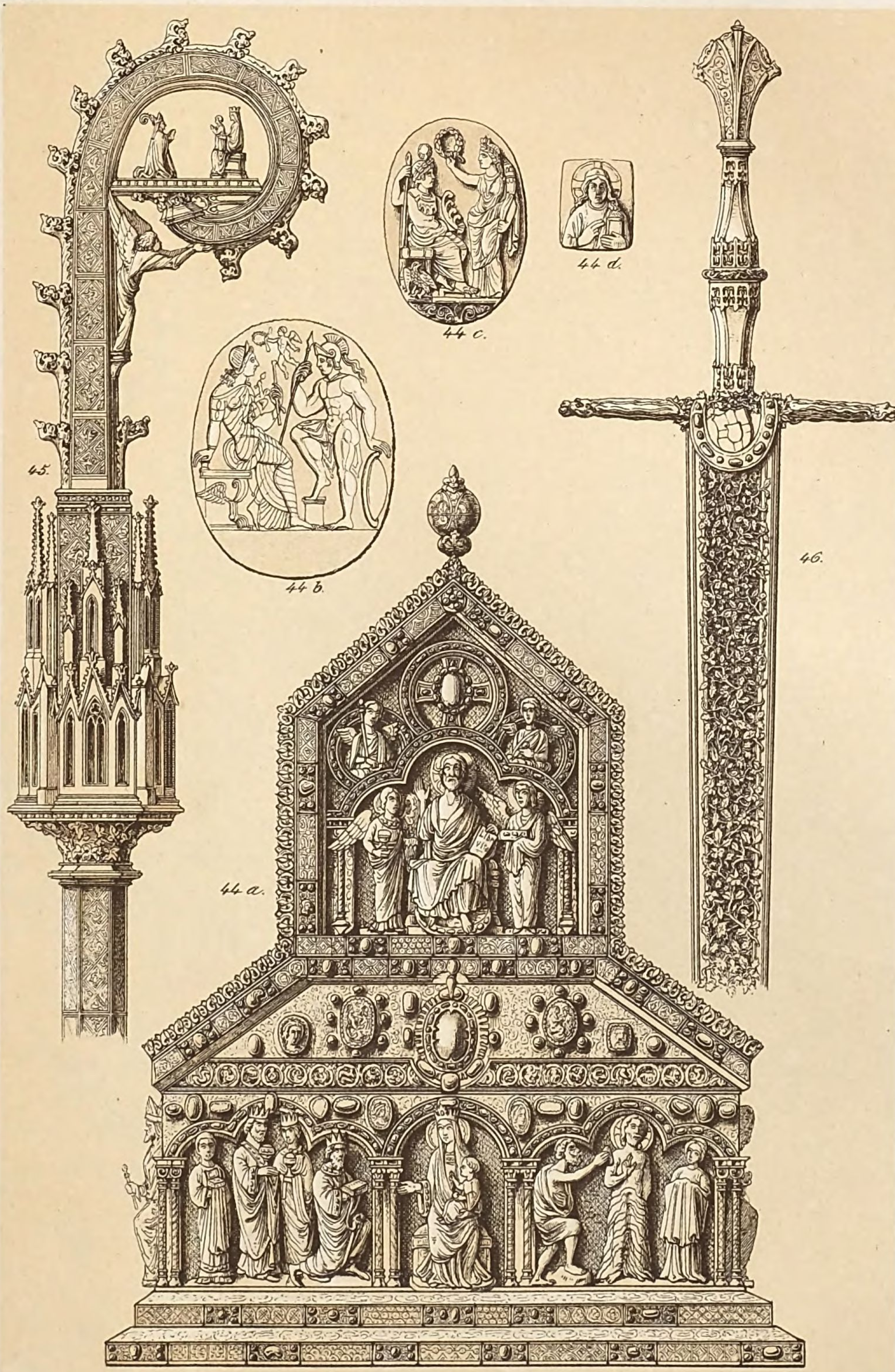
Aus der Schatzkammer des Domes.

44.



Weber & Deckers lith. Cöln.

XII. Aus der Schatzkammer des Domes.



Weber & Deckers lith. Cöln.

Schatzkammer
des Kölner Domes.

Mittelalterliche Kunstgegenstände daselbst.

Seite

35) Romanisches Kreuz, kupfervergoldet, mit einer Menge vielfarbiger Schmelze. XII. Jahrhundert. Taf. IX. Fig. 35 3

36 und 37) Erzbischöfliches Vortragekreuz, in Silber vergoldet, mit reichen Emaillirungen. XIV. Jahrhundert. Taf. IX. Fig. 36 u. 37 7

38) Messkelch für den täglichen Gebrauch, in Silber vergoldet. XV. Jahrh. Taf. IX. Fig. 38. 11

39) Grosse Monstranz, silbervergoldet. XIV. Jahrhundert. Taf. X. Fig. 39 13

40) Reliquienkreuz, silbervergoldet, mit doppelten Kreuzbalken. XV. Jahrh. Taf. X. Fig. 40 17

41) Drei Reliquiengefässe, kupfervergoldet, in einfachen Formen. XVI. Jahrhundert. Taf. X. Fig. 41 . 18

42) Brustbild in Silber getrieben, vorstellend die Büste des h. Gregorius Spoletanus im priesterlichen Gewande. XV. Jahrhundert. Taf. X. Fig. 42 19

43) Lichtträger in Form von knieenden Engeln, in Silber getrieben. XV. Jahrhundert. Taf. X. Fig. 43 . 20

44) Reliquienschrein der heil. drei Könige, silbervergoldet, mit einer Menge Emaillirungen verziert. XII. Jahrhundert. Taf. XI. Fig. 44, u. Taf. XII. Fig. 44a . . . 23

45) Erzbischöflicher Krummstab, in Silber vergoldet, mit reichen durchsichtigen Schmelzen. XIV. Jahrhundert. Taf. XII. Fig. 45 44

46) Caeremonienschwert, silbervergoldet. XV. Jahrhundert. Taf. XII. Fig. 46 48

Schatzkammer
des Kölner Domes.

Mittelalterliche Kunstgegenstände daselbst.

36) Reisealtärchen, [illegible] XII. Jahrhundert. Taf. IX. Fig. 35 . . . 9
36 und 37) [illegible] XIII. Jahrhundert. Taf. IX. Fig. 36 u. 37
38) Monstranz [illegible] in Silber vergoldet. XV. Jahrh. [illegible] . . . 11
39) Grosse Monstranz, silbervergoldet. XIV. Jahrhundert. Taf. X. Fig. 39 . . . 13
40) [illegible] XV. Jahrh. Taf. X. Fig. 40 . . . 17
41) Drei [illegible] XVI. Jahrhundert. Taf. X. Fig. 41 . . . 18
42) [illegible] XV. Jahrhundert. Taf. X. Fig. 42 . . . 19
43) [illegible] XV. Jahrhundert. Taf. X. Fig. 43 . . . 20
44) [illegible] XII. Jahrhundert. Taf. XI. Fig. 44, und Taf. XII. Fig. 44 . . . 29
45) [illegible] XIV. Jahrhundert. Taf. XII. Fig. 45 . . . 43
46) [illegible] XV. Jahrhundert. Taf. XII. Fig. 46 . . . 48

35.

Romanisches Kreuz,

kupfervergoldet, mit einer Menge vielfarbiger Schmelze.

XII. Jahrhundert. Grösste Länge 50 Centimeter, Breite 40 Centimeter.

Dieses Vortragekreuz zeigt in seiner Grundanlage die stereotype Form der älteren romanischen Kreuze, die sich aus der Blüthezeit mittelalterlicher Goldschmiedekunst noch hin und wieder vor den Verwüstungen des verflossenen Jahrhunderts bis auf unsere Tage erhalten haben. Das Kreuz scheint, wie es heute vorliegt, der Zeit und der Technik nach zwei verschiedenen Perioden anzugehören. Unwiderleglich rühren die aufgelegten Emails aus einer älteren Kunstepoche her, wie dieses nicht nur die figurativen Darstellungen, sondern auch die eingelassenen Schmelze deutlich erkennen lassen. Die mittlere emaillirte Platte in der Länge von 21 Centimeter und in der grössten Breite der Quertheile von 14 Centimeter zeigt die Darstellung des Heilandes am Kreuze, nach alter byzantinisirender Auffassung, stehend und segnend als verklärter Gottmensch. Das „*suppedaneum*“ bei den Füssen fehlt; jedoch sind die Füsse nicht über-, sondern nach älterer Darstellungsweise nebeneinander durch zwei Nägel an das Kreuz geheftet. — Die Figur des Gekreuzigten ist als Basrelief von vergoldetem Messing erhaben auf das emaillirte Kreuz befestigt. Die Emails des Kreuzes sind in den verschiedensten Farbentönen vom Dunklen bis zum Hellblau gehalten. Das Haupt des Heilandes ist mit einem gekreuzten Nymbus, die Gottheit andeutend, versehen. Ueber demselben erblickt man in griechischer Schreibweise das bekannte Hierogramm. Die Emails des Kreuzes dürften nach den neuesten Forschungen als „*émaux champlevés*“ bezeichnet werden; d. h. nur die Ornamentationen in Metall, die heute in starker Vergoldung ersichtlich sind, hat der Emailleur hochstehend gelassen, den übrigen Grund jedoch vertieft ausgestochen und denselben mit vielfarbigem Schmelz so ausgefüllt, dass dadurch eine glatte Fläche gebildet wurde. An den vier Ecken des Kreuzes befinden sich als emaillirte Schildchen ebenfalls vier figurale Darstellungen, die bei näherer Betrachtung zeigen, dass sie ursprünglich nicht zusammengehört haben, und gelegentlich hier hinzugefügt worden sind. Bei älteren byzanti-

nischen Kreuzen sind an den vier Ausgangspunkten der Querbalken häufig entweder in getriebener oder emaillirter Arbeit die symbolischen Darstellungen der vier Evangelisten angebracht. Auf vorliegendem Kreuze sind aber blos zwei derselben vorhanden, nämlich an dem oberen Theile, dem Kopfbalken, das symbolische Abzeichen des Evangelisten Johannes, der Adler, eine Spruchrolle haltend, und an dem unteren Langbalken die „*facies hominis*“, das charakteristische Zeichen des Evangelisten Matthäus. An Stelle der beiden übrigen Thiersymbole, am Querbalken, hat man als Halbfiguren auf emaillirten Schildchen die Darstellung der Leidensgruppe angebracht, nämlich auf der rechten Seite des Erlösers: Maria, und auf der linken: den Lieblingsjünger Johannes. Eigenthümlich ist es, dass bei diesen vier letztgenannten Darstellungen nur die Kopfbildung als Basrelief erhaben hervortritt. Die übrigen Körpertheile hat der Künstler in vergoldeten Contouren ohne Emaillirung so dargestellt, dass er mit einem stumpfen Stichel eine Modellirung der Gewandpartieen hervorzubringen gewusst hat. Es dürfte, wie überhaupt bei den Emails des XII. Jahrhunderts, nicht leicht sein, anzugeben, wie dieses auch der gelehrte Kenner älterer Schmelzwerke, Abbé Texier, in seinem Werke: „*Les émaux de Limoges*“ an vielen Stellen durchblicken lässt, ob die den vorliegenden ähnlichen Emails in dem alten Stammsitz emaillirter Arbeiten, zu Byzanz, angefertigt worden seien, oder ob Limoges oder die Schmelzarbeiter zu Köln im XII. Jahrhundert die vorliegenden Emails ausgeführt haben. Nach der Angabe des ebengedachten Schriftstellers waren nämlich die „*opifices*“ in Köln längere Zeit vor den Schmelzkünstlern von Limoges thätig, kirchliche Geräthe durch emaillirte Arbeit zu schmücken. Betrachtet man die grosse Menge der prachtvollen Emailwerke, die sich heute noch an Reliquienschreinen, tragbaren Altären, Kreuzen, in hiesigen Kirchen trotz des französischen Regime in den Tagen der letzten grossen Staatsumwälzung erhalten haben, so muss man eingestehen, dass das vorliegende Schmelzwerk als ein Glied und integrirender Theil jener emaillirten Kunstwerke zu betrachten ist, die dem Kunstfleisse Kölnischer Benedictiner (*fratres laici*) ihren Ursprung verdanken. Wir werden im Verlaufe dieses Werkes bei Beschreibung des St. Heribertschreines zu Deutz und der prachtvollen Reliquienschreine der ehemaligen Benedictinerabtei St. Pantaleon die Beschaffenheit und Eigenthümlichkeiten der Kölnischen Emails gegenüber den gleichzeitigen Arbeiten von Byzanz und Limoges ausführlicher darzustellen Gelegenheit haben. Hinsichtlich der in Rede stehenden Schmelzwerke fügen wir noch hinzu, dass die charakteristischen Farbentöne derselben, sowie die Haltung und Drappirung der Figuren es nicht undeutlich erkennen lassen, dass diese zierlichen Compartimente gegen Mitte des XII. Jahrhunderts ihre Entstehung gefunden haben dürften. Die übrigen Theile dieses interessanten Vortragekreuzes gehören, unseres Dafürhaltens nach, einer jüngeren Kunstepoche an, und fällt die Anfertigung derselben in den Anfang des XIII. Jahrhunderts, für welche Hypothese wir gleich die näheren Angaben beibringen wollen.

Die äussere Form des Kreuzes, die lateinische mit verlängerten Unterbalken, muss als eine originelle und äusserst gefällige bezeichnet werden. Die

Kreuzbalken haben, bei einer Breite von 6 Centimeter und einer Tiefe von fast 2 Centimeter, als Ausmündung nach vier Seiten hin ein doppeltes Ornament. Es erhebt sich nämlich auf einer horizontalen geraden Abschlusslinie eine sogenannte „*francica*“ oder „*francisca*“ in Form einer „*fleur de lis*“, wie wir sie als beliebtes Ornament im XII. Jahrhundert überall antreffen, und wie sie auch als Lilie in das Wappenschild von Frankreich übergegangen ist. Dieses schöne Lilienornament an den Endpunkten der Kreuzbalken hat an der Stelle, wo die Lilie in die Kreuzbalken einmündet, einen geradlinigen Vorsprung, bedeutend breiter, als die Ausdehnung der Kreuzbalken, die nach beiden Seiten hin ansteigend ausgerundet ist. Diese ornamentalen Theile sind auf der vorderen Seite, wo die Emails sich befinden, mit reichen Filigranarbeiten bedeckt, auf welchen sich in einfachen und kräftigen Fassungen je ein als „*capuchon*“ geschliffener Bergcrystall, nach vier Seiten von geschliffenen Halbedelsteinen umgeben, die sich als Amethist-Agate kenntlich machen, befindet. Die grösseren derselben fehlen heute und sind durch unächte Steine mit hintergelegter Folie später ergänzt worden. Dasselbe Filigranwerk setzt sich mit dazwischen befindlichen kleineren Edelsteinen als Einfassungsrand an der Vorderseite des Kreuzes fort, und erhält dasselbe dadurch als glorreiches Siegeszeichen des Christenthums eine ideale Form, so dass es ehemals beim Vortragen in feierlichen Processionen nicht nur durch den Glanz der Steine und der zierlichen Filigranarbeit, sondern auch durch den Schmuck der vielfarbigen Emails einen erhebenden Eindruck machte. Auch die hintere Seite, „*facies dorsalis*“, entbehrt bei diesem reichen „*crux processionalis*“ nicht eines passenden Schmuckes. Gleichwie die Vorderseite mit Filigran und gefassten Steinen verziert ist, so hat der „*aurifex*“ die hintere Seite mit gravirten Arbeiten auf's reichste auszustatten gewusst, und dadurch den Beweis geliefert, dass er mit der Gravirnadel ebenso meisterhaft umzugehen verstand wie mit den Schmelzen. Der Künstler hat nämlich in den vier Zierlilien, welche die Kreuzbalken bekrönen, in Rundmedaillons die vier Thiersymbole der Evangelisten, Spruchbänder haltend, angebracht, worin die entsprechenden Namen der vier Evangelisten in spät romanischen Majuskeln zu lesen sind. In der mittleren Vierung, wo die Kreuzbalken zusammentreffen, ist die Krönung der allerseligsten Jungfrau in frühgothischer Darstellungsweise eingravirt. Die vier Kreuzbalken sind auf ihrer breiten Fläche durch schön geschwungene Laubornamente, mit breitem, energisch stylisirtem Blätterwerke ausgestattet, theilweise ein Eichenlaub mit Früchten, theilweise Blätter und Frucht der Erdbeere vorstellend. Dieses Laubwerk erhebt sich kräftig mit einiger Modellirung der Blätter auf einem quadrirten Tiefgrunde, und das Stylgepräge desselben lässt deutlich erkennen, dass diese Gravirung von einem ausgezeichneten Meister mit grosser technischer Bravour angefertigt worden ist, zu einer Zeit, als in der Goldschmiedekunst ein neuer Styl, der frühgothische, bereits zur Geltung gekommen war und die Reminiscenzen des eben überwundenen romanischen Styles noch in starken Nachklängen sich bemerklich machten. — Es kann diese Periode unwiderruflich als die Glanzperiode der Goldschmiedekunst angesehen werden. Hinsichtlich der Stylisirung der Gewandpartieen dieser „*coronatio B. M. V.*“, verglichen mit den vielen

Analogien auf den Wandmalereien in der sogenannten Taufcapelle von St. Gereon, dürfte das vorliegende Kunstwerk hinsichtlich der Ausstattung der Rückseite in das zweite Viertel des XIII. Jahrhunderts zu verweisen sein. Wollten wir Parallelen mit dem vorliegenden Kreuze aufsuchen, die sich heute noch in Privatcabinetten und Sakristeien hervorragender Kirchen erhalten haben, so wird unstreitig die grossartige Sammlung des Fürsten Pierre Solticoff in Paris die meisten Analogien aufzuweisen haben. Namentlich erinnern wir uns, daselbst eine grössere Anzahl von emaillirten Kreuzen gesehen zu haben, meistens herstammend aus den Schmelzhütten von Limoges, die eine frappante Aehnlichkeit mit den vorliegenden emaillirten Arbeiten darbieten. Auch bewahrt der Schatz zu Essen, wenngleich aus früherer Zeit, den Tagen der Ottonen, noch vier Altar- und Processionskreuze, die hinsichtlich der Form und Ornamentik einige, wenn auch entfernte Verwandtschaft mit der Technik und den Formen des vorliegenden Kreuzes zeigen. Ebenso besitzt der Domschatz zu Speyer, desgleichen die ehemalige Benedictiner-Abteikirche zu Reichenau im Bodensee, sowie auch die Pfarrkirche von Ueberlingen grössere, reichere Vortragekreuze, die mit dem vorliegenden Prachtkreuze in Composition und Anlage einige Aehnlichkeit haben.

Schon die Einrichtung des unteren Kreuzbalkens mit der durchgehenden Spitze in Eisen bekundet deutlich, dass das vorliegende spätromanische Kreuz ehemals sowohl zum Processions-, als zum Altarkreuze benutzt wurde. Leider fehlt zu demselben die Tragstange *(canna, fistula)*, und ist offenbar auch das heute unschöne Fussgestell nicht primitiv zum Kreuze gehörend, sondern als Conglomerat von verschiedenen Emails in missverstandener Zusammenfügung zu betrachten. In einer Höhe von 59 Centimeter erhebt sich nämlich dieses unförmliche Piedestal in einer Breite von 28 Centimeter, und formirt eine Rundbogenstellung, welche von reich emaillirten Säulchen an der vorderen Seite getragen wird. Die übrigen Flächen der vorderen Seite sind theilweise mit werthvollen alten Emailplatten, theilweise mit Filigranplatten belegt, die sich sofort als integrirende Theile des grossen Reliquienschreines documentiren, worin heute die Gebeine der heil. drei Könige ruhen. Der verbürgten Mittheilung eines Augenzeugen zufolge stammen diese kostbaren Ueberreste aus der für kirchliche Kunst so unheilvollen Periode, wo das hervorragendste Meisterwerk der mittelalterlichen Goldschmiedekunst, das Europa jetzt noch besitzt, die „*arca trium regum*“, von ihrer Flucht jenseits des Rheines traurig entstellt, in grösseren Bruchtheilen, in die Mauern Kölns wieder zurückgeführt wurde. Der Tradition nach soll Meister Pollak, der nebst seinen beiden Söhnen mit Wiederherstellung des Schreines beauftragt wurde, unbegreiflicher Weise, da mehreres fehlte, das herrliche Schreinwerk um einen kleinen Theil verkürzt haben, und dürften die vorliegenden Emails die Ueberreste sein, die nach dieser unberechtigten Verkürzung übrig blieben. Eine besondere Beachtung verdient auch jenes kunstreich getriebene Basrelief, das mit den ebenbesagten emaillirten Ueberresten die vordere Seite des Fussgestelles bekleidet.

Wie der erste Anblick leicht erkennen lässt, gehört diese mit grosser Bravour und technischer Kenntniss getriebene Arbeit in vergoldetem Silberblech jener Kunstperiode an, in der nur noch in einzelnen Gewandpartieen sich die Nachklänge

des eben zurückgelegten gothischen Styles zu erkennen geben. Die architektonische Einfassung jedoch, mit Säulen von Laubgewinden im Akanthusblatt umgeben, sowie die bekannte muschelförmige Verzierung im mittleren Kleeblattbogen bekundet deutlich, dass dieses Meisterwerk in getriebener Arbeit bereits der Mitte des XVI. Jahrhunderts angehört. Ohne weitere Bürgschaften dafür beibringen zu können, führen wir hier einfach an, dass, einer mündlichen Angabe zufolge, dieses getriebene figurenreiche Relief, vorstellend die Sendung des heil. Geistes, ehemals in grösserer Reihenfolge in den Quadraturen der oberen Bedachung des Dreikönigenschreins eingefasst gewesen sein soll. Auf der Flucht zur Zeit der französischen Occupation am Rhein sollen auch diese vielen getriebenen Reliefs ihres geringen Metallwerthes wegen eingeschmolzen und anderweitig verwendet worden sein. Sollte diese Ueberlieferung als historisches Factum feststehen, was noch zu erweisen ist, so dürfte man anzunehmen berechtigt sein, dass diese getriebenen Deckplatten des Obertheils des Dreikönigenschreins später hinzugefügt worden seien, und dass also der prachtvolle Schrein, wie das auch an dem gleichzeitigen Reliquienschreine des heil. Suitbertus zu Kaiserswerth ersichtlich ist, nicht in einer Periode vollständig im Ornament vollendet wurde, sondern in verschiedenen Zeiträumen seine Ausstattung gefunden habe.

36 und 37.

Erzbischöfliches Vortragekreuz,

in Silber vergoldet, mit reichen Emaillirungen.

XIV. Jahrhundert. Grösste Länge 34 Centimeter und grösste Breite 31 Centmieter.

Vorliegendes „*crux processionalis*“ ist in seinen einzelnen Theilen sehr einfach gehalten, verdient aber eine besondere Beachtung seiner ausgezeichnet schönen Schmelzen wegen, die, in Medaillons eingefasst, die mittlere Vierung des Kreuzes, sowie die Ausmündung der Balken in Vierpassform schmücken. Wie an den meisten Prachtkreuzen des Mittelalters, sind die Ausmündungen als vierblätterige Rosen gehalten und im Tiefgrunde verziert mit den bekannten Symbolen der Evangelisten. Von einer kräftig profilirten Randeinfassung umgeben, belebt mit getriebenen Ornamenten, erhebt sich auf vertieftem Grunde in schwungvoller Modellirung bei der Ausmündung des Kopfbalkens der geflügelte Mensch (Symbol des heil. Matthäus) in einem reich drapirten Gewande, einer Albe ähnlich. Derselbe hält ein silbernes Spruchband, worauf eigenthümlicher Weise, abweichend von der heutigen Bezeichnungsweise, der Name des heil. Johannes in gothischer Majuskelschrift sich befindet. Da bekanntlich die „*facies hominis*“ nach den meisten Darstellungen das Symbol des Evangelisten Matthäus ist, so haben wir vergeblich nach dem Grunde geforscht, warum der Künstler hier mit diesem Symbol den Namen des heil. Johannes in Verbindung brachte, der in den meisten Darstel-

lungen durch das Bild des Adlers angedeutet wird. Der im Unterbalken befindliche Adler aber führt im Spruchbande merkwürdiger Weise den Namen *„Sanctus Marcus"* und nicht *„Johannes."* Der Löwe dagegen im rechten Kreuzbalken *„Sanctus Matthias"*, und die *„facies vituli"* die Bezeichnung *„Sanctus Lucas"*, übereinstimmend mit der gewöhnlichen Annahme. Wir können nicht gut voraussetzen, dass in den drei abweichenden Bezeichnungen eine Unkenntniss oder ein Irrthum von Seiten des Künstlers zu suchen sein dürfte, müssen aber doch eingestehen, dass wir bis jetzt vergeblich zu dieser abweichenden Bezeichnung den Schlüssel gesucht haben. —

Das mittlere Vierpass-Medaillon zeigt die Darstellung des gekreuzigten Heilandes, umgeben von der Passionsgruppe Johannes und Maria, die sich, auf Consolen stehend, zu beiden Seiten des Gekreuzigten als *„condolentes"* befinden. Neben diesen Statuettchen erscheinen, aus stylisirten Wolken hervorragend, in Halbfiguren Engel, von welchen der eine ein Wachslicht trägt, der andere das Rauchfass schwingt. Diese fünf emaillirten Medaillons tragen deutlich den Charakter von deutschen Schmelzen und unterscheiden sich in ihrer Composition und technischen Ausführung von den *„émaux champlevés"*, wie sie in der romanischen Kunstepoche, von Byzanz herrührend, an kirchlichen Geräthen allerwärts vorkommen. Die vorliegenden Emails bezeichnen französische Archäologen, die sich gründlicher mit dem Studium emaillirter mittelalterlicher Arbeiten befasst haben, im Gegensatze zu den incrustirten, matten Schmelzen der romanischen Kunstepoche, als durchsichtiges Schmelz in hell leuchtenden Farben *(email translucide)*, das die Eigenschaften hat, vielfarbig nebeneinander aufgetragen, die auf der silbernen Unterlage befindlichen modellirten Darstellungen in helleren oder dunkleren Tönen unter der emaillirten Deckplatte durchschimmern zu lassen. Diese durchsichtigen Schmelze, die in schöner Composition und Anordnung der Farben grossen Kunstwerth beanspruchen, sind leider durch das häufige Putzen, das sie im letzten Jahrhundert von ungeschickter Hand erfahren haben, sehr entstellt und beschädigt, so dass die Zeichnung mehrfach undeutlich geworden ist. Der Tiefgrund der vorderen Seite der vier Kreuzbalken, die eine grösste Breite von 4 Centimeter haben, zeigt auf einem carrirten Fond ein schwungvolles Laubornament in breitgezogenen gothischen Blättern, wie sie die Epoche der Goldschmiedekunst in der Regierungszeit Kaiser Carl's IV. und seiner beiden Söhne, seinen unmittelbaren Nachfolgern im Reiche, deutlich charakterisiren. Wir haben öfters dieses schöne Ornament an vielen mittelalterlichen Gefässen aus den Tagen des letztgenannten Kaisers und seiner Nachfolger, Wenzel und Sigismund, im reichhaltigen Domschatze zu Prag und dem zu Gran in Ungarn vorgefunden. Sogar die eingepressten kleinen vierblätterigen Blümchen in der vertieften Umrandung, wovon das ganze Kreuz eingefasst ist, sprechen offenbar für eine Anfertigung des vorliegenden Kreuzes in der angegebenen Epoche, der letzten Hälfte des XIV. Jahrhunderts. Auch die Composition der Figuren, der edle Faltenwurf der Gewänder, stimmt mit der angegebenen Epoche vollkommen überein. Die Hinterfaçade des Kreuzes ist einfach gehalten und entbehrt jeglichen Ornamentes. Man ist nicht genöthigt anzunehmen,

dass dieses Kreuz auch ehemals als Altarkreuz benutzt worden ist, und also auch ein bewegliches Fussgestell dazu gehört habe. Das lässt sich aber mit Gewissheit behaupten, dass die heute dabei befindliche Tragstange das deutliche Gepräge einer früheren Kunstepoche zeigt, und wahrscheinlich in einem der letzten Jahrhunderte, wo man nicht mehr genauer die verschiedenen Kunstepochen zu scheiden wusste, zu dem vorliegenden Kreuze als Stab hinzugefügt wurde. Noch sei in Rücksicht der interessanten Schmelzwerke bemerkt, dass dieselben frappante Aehnlichkeit haben mit den äusserst gut erhaltenen emaillirten Medaillons, womit auf's Reichste jener Kelch ausgestattet ist, der sich in der reichhaltigen Sammlung mittelalterlicher Kunstgeräthe Sr. Hoheit, des Fürsten Carl Anton von Hohenzollern-Sigmaringen befindet. Auch die durchsichtigen figuralen Schmelzwerke eines prachtvollen bischöflichen Kelches im heutigen Domschatz zu Mainz können als Parallelen zu den eben beschriebenen Emails angeführt werden; desgleichen das kostbare emaillirte Flügelaltärchen, ein Meisterwerk der mittelalterlichen Schmelz- und Goldschmiedekunst, wie es heute im Cabinet des Grafen von Wolff Metternich auf Schloss Liblar sich erhalten hat. Was die Grundanlage des vorliegenden Kreuzes betrifft, so hat es hinsichtlich seiner äusseren Form viele Verwandtschaft mit dem sogenannten „apostolischen Kreuze“, das sich im Domschatze zu Gran befindet und heute noch von einem Dom-Capitular des besagten Hochstiftes zu Pferde dem Kaiser von Oesterreich vorgetragen wird, wenn er als König von Ungarn bei feierlicher Veranlassung dieses Kronland besucht. Offenbar gehört die Tragstange (Ständer), in welche das eben beschriebene Kreuz behufs des Vortragens eingelassen wird, der romanischen Kunstepoche an, wie das die niellirten und getriebenen Arbeiten in einem scharf ausgeprägten romanischen Charakter nicht weniger auch die Majuskelbuchstaben in spätromanischem Charakter deutlich besagen. Wir vermögen nicht anzugeben, wann der vorliegende Stab zu dem erzbischöflichen Vortragekreuz hinzugefügt worden ist. Indem wir die Beschreibung dieses kunstreich verzierten Stabes hier folgen lassen, fügen wir einfach die Bemerkung hinzu, dass dieser Ständer ehemals als *„baculus caeremonialis praecentorum“* zu dem heut noch im Domschatze erhaltenen Aufsatze als integrirender Theil gehörte, dessen Abbildung wir auf Taf. IX. N. 36 veranschaulicht haben. Das Ornament des vorliegenden Rundstabes, dessen Anfertigung in die letzte Hälfte des XII. Jahrhunderts fällt, besteht aus einzelnen silbervergoldeten Blechplatten, womit ein Theil der oberen Hälfte desselben umlegt ist. Der Künstler hat auf einem carrirten Tiefgrunde in kräftigen niellirten Charakteren eine ornamentale Inschrift anzubringen gewusst, wodurch nicht nur der Zweck dieses Stabes, sondern auch der Name desjenigen bezeichnet wird, auf dessen Geheiss vorliegendes Meisterwerk der Niellirkunst des Mittelalters angefertigt worden ist. Der Anfang der Inschrift ist, wie in der Regel, bezeichnet durch ein griechisches Kreuz, und lesen wir hieraus in leoninischen Versen folgende Inschrift: *„Sum praecentorum baculus specialis horum | in manibus quorum verax in festis baculorum | Causa mea solemnis et erit mea fama perennis | in festis magnis renovanda quibus libet annis | Hujo decus*

cleri vir parcere nescius aeri | me fieri fecit, me jussit honore teneri. Annus millenus centenus septuagenus octavus Christi primus baculo fuit isti."

Aus dem eben angegebenen Legendarium geht also hervor, dass der vorliegende Stab des sogenannten Chorbischofs als Dirigent des Gesanges angefertigt worden ist wahrscheinlich auf Kosten eines opferwilligen Domherren Hugo im J. 1178. Die Inschrift giebt nicht an, ob dieser Hugo im Dome zu Köln selbst die Würde eines „*magister cantus*" oder „*episcopus chori*" bekleidete; sie deutet Eingangs nur noch an, dass der Stab an besonders jährlich wiederkehrenden hohen Festen von dem „*praecentor*" als auszeichnender Ehrenstab getragen wurde. Noch machen wir auch aufmerksam auf das interessante, in dünnem vergoldeten Silberblech getriebene romanische Ornament, womit der Stab an 2 Stellen umkleidet ist. Die ornamentirten Goldbleche, quadratisch abgetheilt, an der unteren Hälfte des Stabes in einem unklaren Ornament, scheinen jüngeren Ursprunges zu sein. Von besonderer Schönheit, was die Composition des Ornamentes und seine Ausarbeitung betrifft, ist das „*pomellum*", das in der oberen Hälfte die Eintönigkeit des runden Stabes angenehm unterbricht. Man erblickt nämlich hier auf einem quadrirten vergoldeten Tiefgrunde ein zierliches Laubgewinde mit romanischem Blätterwerke, und zwar umfassen die einzelnen Windungen desselben jedesmal eine Thiergestalt, unter denen man das Bild des Adlers, der Taube und des Strausses erkennen kann. Diese ebengedachten Figurationen sind äusserst kunstreich in der bekannten Schwarzmanier in Silber eingelassen, und von derselben technischen Beschaffenheit, wie auch heute die Tulladosen ornamental gehalten sind. Die Fortsetzung und Bekrönung dieses für den Chordirigenten bestimmten Caeremonienstabes befindet sich heute leider nicht mehr auf dem eben beschriebenen Ständer, sondern dieser Aufsatz, in Form eines Dreizackes auf einer Krystallkugel befestigt, dient heute als Bekrönung eines Vortragestabes, der aus 3 der Zeit nach verschiedenen Compartimenten zusammengefügt ist, und der, wenn auch in heterogener Zusammensetzung, den Namen als „Stab des Vorsängers" sich zu bewahren gewusst hat. Von dem alten Stabe, der obiger Inschrift nach von Hugo als Geschenk aus dem Jahre 1178 herrührt, erübrigte man an dem vorliegenden Stabe (vergl. Taf. IX. N. 36) blos die beiden Kugeln von Bergkrystall, sowie die dreifache Röhre, die auf dem oberen Krystallknauf sich erhebt. Eine reiche Phantasie, in Verbindung mit der manuellen Geschicklichkeit der Goldschmiedekünstler aus dem letzten Viertel des XII. Jahrhunderts, hat auf den Flächen dieser Röhre in Form eines Dreizackes, als zierliche Arabesken, Scenen einer Jagd darzustellen verstanden. In beiden äusseren Stäben ist nämlich ein Bogenschütze, seinen Bogen spannend, dargestellt, das eine Mal, um ein Eichhörnchen, das andere Mal um einen einem Storche ähnlichen Vogel zu erlegen. Auf der Kehrseite erblickt man eine Arabeske im niellirten Email, als geniale Verbindung der Thier- und Pflanzenwelt, wie man solche naturhistorische Ornamente an den Sockeln, Wulsten und Capitälen romanischer Kirchen aus dieser Kunstepoche häufiger antrifft. Als Abschluss dieses sogenannten Dreizackes zeigt sich heute ein kleines Piedestal aus vergoldetem Silber, in einer Länge von 11 Centimeter rechtwinklig angelegt, das auf seinen Langflächen 2 Wap-

penschilder auf jeder Seite erkennen lässt. Das eine Wappenschild veranschaulicht in 4 Feldern vier Instrumente, ähnlich einer Scheere, die der Vermuthung Raum gegeben haben, dass der in Rede stehende Aufsatz ehemals dem Caeremonienstabe *(ferula)* einer Innung als Bekrönungsabschluss gedient hat. Auf diesem Sockel hat der Goldschmied die scenerirte Darstellung der Anbetung der heiligen drei Könige, in Silber vergoldet, angebracht. Diese sämmtlichen Statuettchen sind einfach gegossen und nur spärlich nachciselirt, sodass die technische Ausarbeitung bei diesem Bildwerke nicht sonderlich hoch anzuschlagen ist; desto mehr aber die schöne Composition und der zarte Faltenwurf der Gewänder, der es einleuchtend macht, dass der in Rede stehende Aufsatz gegen die Mitte des XIV. Jahrhunderts von geübter Künstlerhand seine Entstehung gefunden habe, und dass er also mehr als 150 Jahre jünger anzusetzen ist, als jener Stab des Vorsängers, auf dessen Obertheil die Gruppe heute basirt ist. Der Rundstab mit Silberblech umwunden, als drittes Compartiment des vorliegenden Caermonienstabes, gehört nicht in die Kunstperiode, der vorliegendes Werk gewidmet ist. In Kürze mag die Angabe genügen, dass derselbe aus dem XVII. Jahrhundert, der entwickelten Renaissance-Epoche, herrührt und keinen Kunstwerth beanspruchen kann. Da unseres Erachtens nach in den heutigen Cathedralschätzen Kantorstäbe in dieser Formenschönheit sich gar nicht mehr vorfinden, so dürfte wohl der Wunsch begründet erscheinen, dass in nächster Zukunft von geübter Hand der vorhin beschriebene kunstvolle Stab zu dem ebengedachten Dreizack als Aufsatz wieder hinzugefügt werde, womit er auch früher in Verbindung stand. Mit Ausschluss der ciselirten Statuetten würde alsdann die ursprüngliche Form dieses „*baculus praecentoris*“ wieder hergestellt sein.

38.

Messkelch,

für den täglichen Gebrauch, in Silber vergoldet.

XV. Jahrhundert. Höhe 22 Centimeter. Durchmesser des Fusses 19 Centimeter. Durchmesser der Kuppe 12 Centimeter. Tiefe der Kuppe 8 Centimeter.

Von sämmtlichen einfachen Messkelchen in gothischem Style, wie sich heute dieselben noch zahlreich in den Sakristeien der Kirchen Kölns erhalten haben, darf unstreitig der vorliegende Kelch als derjenige bezeichnet werden, der bei grosser Einfachheit der Detailformen eine treffliche und gelungene Proportion in den einzelnen Hauptbestandtheilen aufzuweisen hat. Diese harmonisch bemessenen Verhältnisse der einzelnen wesentlichen Theile des Kelches zu einander, die heute bei der Neuschaffung von sogenannten gothischen Kelchen fast gar

nicht berücksichtigt werden, waren überhaupt bei den Kelchen des Mittelalters, wie wir das häufiger wahrzunehmen Gelegenheit hatten, besonders beobachtet, und ist es diesem Umstande zuzuschreiben, dass die alten gothischen Messkelche, bei höchster Einfachheit der Form, dennoch von bester Wirkung sind. Der Fusstheil des vorliegenden Domkelches, des einzigen, der sich noch von den vielen ehemals in der Sakristei daselbst befindlichen erhalten hat, ist in sechsblätteriger Rosenform gehalten, und zeigt auf seinen sechs Flächen keinerlei Gravirungen und Ornamentationen. Auf dem ziemlich schlank ansteigenden Halse des Fussstückes erhebt sich als Untersatz ein architektonisch formirter Sockel, im Sechseck gehalten, mit kleiner Zinnenbekrönung. Jede der sechs Flächen ist mit je zwei Vierpässen durchbrochen. Auf diesem Piedestal, das an den Kelchen der Spätgothik selten fehlt, erhebt sich ebenfalls eine sechseckige kleine Röhre, die sich in gleicher Dimension und Form über dem Knaufe fortsetzt und auf ihren Flächen keine Ornamentationen zu erkennen gibt. Das „*pomellum*“ ist ebenfalls sechstheilig gehalten, und springen an demselben, wie das in der Regel bei spätgothischen Kelchen der Fall ist, gegenüber den sechs Einschnitten des Fusses sechs kleinere über Eck gestellte Pasten „*rotuli*“ hervor, die meistens mit den sechs Buchstaben des Hierogramms nach mittelalterlicher Schreibweise auf emaillirtem Grunde verziert sind. Bei der jüngsten Vergoldung dieses stattlichen Kelches, dessen Goldfarbe unserer Ansicht nach zu weich und in der modernen Weise der heutigen galvanischen Vergoldung gehalten ist, und des monumentalen Ernstes der mittelalterlichen Feuervergoldung entbehrt, hat man die sechs Buchstaben des Namens Jesus auf blauem Emailgrunde wieder ergänzt, und hat der Goldarbeiter, wie es scheint, aus Unkenntniss statt des zweiten Buchstaben H unrichtig ein B eingeschoben. Zwischen diesen stark hervorspringenden Pasten befinden sich an dem „*nodus*“, wie gewöhnlich, architektonisch gegliederte Durchbrechungen, die, in Maasswerkform gehalten, ein oft vorkommendes Ornament an Knäufen von gothischen Kelchen abgeben. Auch die Kuppe dieses Kelches zeigt noch vollständig die alte überlieferte Form der Trinkschaalen an gothischen Kelchen, die ohne alle Ausbiegung an dem oberen Rande geradlinigt ansteigt und nur bei der Einmündung in den Ständer eine kleine halbrunde Ausbauchung zeigt. Da bei der heutigen Nachbildung gothischer Messkelche meistens die Grundformen und Proportionen verfehlt werden, wäre es dringend den Componisten und ausführenden Meistern solcher Kelche anzurathen, häufiger die gelungenen Verhältnisse in Augenschein zu nehmen und sorgfältiger zu messen, wie sie sich an dem vorliegenden Kelche und mehreren anderen in den Sakristeien Kölns vortheilhaft zu erkennen geben. Der eben beschriebene Messkelch stammt, wie es seine Detailformen deutlich erkennen lassen, aus der Mitte des XV. Jahrhunderts. —

39.

Grosse Monstranz,

silbervergoldet.

Höhe 87 Centimeter; grösste Breite des Fusses 13 Centim.; Breite des oberen Aufsatzes 19 Centim.
XIV. Jahrhundert.

Vergeblich würde man in den heutigen Cathedral-Schätzen, sowie in grösseren Privatsammlungen, ein „*ostensorium*“ suchen, das hinsichtlich seiner Grösse, des Reichthums seiner Form, sowie in Rücksicht der Frühzeit seiner Entstehung mit der vorliegenden Monstranz einen Vergleich eingehen könnte. Unsere auf vielfache Anschauung gegründete Ueberzeugung sprechen wir dahin aus, dass das vorliegende Schaugefäss zu den prachtvollsten gehöre, die sich, aus der Spätzeit des Mittelalters herrührend, bis auf den heutigen Tag erhalten haben.

Was nun zunächst die Idee betrifft, die den Künstler bei Entwurf dieser grossartigen Monstranz geleitet haben mag, so muss angegeben werden, dass die Gesammtanlage derselben von einem architektonisch-construirten Gezelte (Baldachin) hergeleitet worden ist, und dass dieses reiche Monstranzwerk in seiner Form gleichsam als eine Nachbildung der Sanctuarien (Sakramentshäuschen) betrachtet werden könne, wie wir heute dieselben noch in vielen Kirchen des westlichen Deutschlands in Augenschein zu nehmen und zu bewundern Gelegenheit hatten. Dass meistens bei der Anlage von thurmförmig construirten Monstranzen, in Weise eines tragbaren Tabernakels, der Künstler des Mittelalters sein Gefäss formell gestaltet habe nach dem bekannten Spruche: „*ecce tabernaculum Dei cum hominibus et habitabit in eis*“ ist uns häufiger bei Betrachtung ähnlicher Ostensorien einleuchtend geworden. Auch bei der Construction des vorliegenden Kunstwerkes scheint der Componist es nicht gewagt zu haben, von diesem Spruche Abstand zu nehmen; jedoch hat er, was sich bei mittelalterlichen Monstranzen seltener vorfindet, mit der leichten Construction eines baldachinförmigen Tabernakels sehr geschickt eine zweite Grundform in Verbindung zu bringen gewusst, die ebenfalls einem Spruche der heil. Schrift entlehnt zu sein scheint, der da lautet: „*in sole posuit tabernaculum suum.*“ Den Andeutungen dieser letzten Stelle folgend, hat auch die später auftretende Renaissance mit Umgehung eines thurmförmigen Baldachins sich bei der Anlage von ähnlichen liturgischen Gefässen der Sonnenform, in Weise einer verschliessbaren Capsel, zugewandt, wodurch äusserlich das Sonnengezelte als Tabernakel des in der Eucharistie verborgenen Gottes angedeutet werden sollte. An diesem Schaugefäss hat also der Componist, von welchem der Entwurf herrührt, die Vorstellung des thurmförmigen Tabernakels und der zeltartigen Sonne zu vereinigen gesucht, und zwar in folgender Weise. Auf einer breiten, in länglichem Viereck gehaltenen Console, die sich nach unten im Sechseck verjüngt, erhebt sich auf einer Unterlage (Piedestal) eine runde Capsel im grössten Durchmesser von 12½ Centimeter, bei einer Tiefe von 8½ Centimeter, die die Bestimmung

hat, unter sorgfältigem Verschluss von Krystall die „*sacra species*“ den Gläubigern zur Anbetung zu zeigen. Die Einfassung dieser breiten Capsel ist kreisförmig gehalten, in der inneren Hohlkehle mit emaillirten Rosen ausgelegt, und ist um die äussere Peripherie derselben ein zartes Laubornament in Form von kleinen Krabben herumgeführt, wodurch diese Capsel ein zierliches sonnenförmiges Aeussere gewinnt. Auf dieser Capsel, wie oben angeführt, das Sonnengezelt vorstellend, hat der Goldschmied als Basis seine Thurmconstruction in Fialenarchitectur so aufzubauen gewusst, dass das Ganze als eine leichte, im Sechseck construirte Baldachinanlage sich darstellt, in Weise eines Tabernakels über dem cisilirten Standbilde der Mutter Gottes. Dieses mittlere Hauptcompartiment umragen nach sechs Seiten hin leicht und frei gearbeitete Widerlagspfeiler, die vermittelst kleinerer Streben mit dem mittleren Hauptkern in Verbindung stehen und denselben zu stützen scheinen. Auf der Platte des Baldachins, der sich über dem Haupte der Madonna wölbt, zeigt sich, ebenfalls im Sechseck angelegt, ein reich gearbeiteter thurmförmiger Aufsatz als Lunette, der, von zwei kleineren Lunetten umgeben, in seiner Bedachung durch eine doppelte Kreuzblume abgeschlossen wird. Nach Analogie vieler ähnlicher Monstranzen, die uns zu Gesicht gekommen sind, verjüngt sich das Ganze nach oben in ein kleines Kreuzchen, das heute daselbst nicht mehr vorfindlich ist. Zu den beiden Seiten der ebengedachten verschliessbaren Krystallcapsel hat der Künstler noch ein reich entwickeltes Strebesystem angebracht, nach oben in vielen Spitzthürmchen ausmündend, die durch Strebebogen mit dem ebengedachten, architectonisch entwickelten Aufsatze in Verbindung gebracht sind. Diese letztgedachten Seitenconstructionen, die der Monstranz in der Fernsicht eine grössere Breite verleihen, waren ehemals nochmals umstellt von niedrigen Widerlagspfeilern, die das ganze Werk flankirten und einen pyramidal ansteigenden Aufbau vor Fialen zweckmässig herbeiführen halfen. Leider fehlen heute diese äusseren ausladenden Fialen, und würde das Kunstwerk an Zierlichkeit und Formfülle gewinnen, wenn dieselben nach einer charakteristischen Zeichnung von geübter Hand ergänzt würden. Zu beiden Seiten sind die ebengedachten Pfeilerconstructionen grundgelegt auf einer Console im Fünfeck, die von einem gewundenen Laubornamente mit emaillirten Rosetten getragen wird. Noch fügen wir hinzu, dass die viereckige Grundlage, worauf die Rundcapsel wie auf einem Pfühle ruht, an jeder Seite von einer Strebe mit Bogen flankirt wird. Innerhalb dieser Streben erheben sich auf kleinen Sockeln ciselirte Figürchen von adorirenden Engeln, die auf der Vorderseite Lichter haltend und auf der Rückseite auf Instrumenten musicirend dargestellt sind. Die oben beschriebene sechseckige Console greift, nach unten sich zuspitzend, in einen abgeschrägten sechseckigen Knauf ein, in welchen eine ebenfalls im Sechseck gehaltene Röhre einmündet, die als verbindendes Mitglied mit einem reich gearbeiteten „*nodus*“ als Handhabe in Verbindung steht. Dieser Knauf, sechstheilig gehalten, zeigt einen grössten Durchmesser von 10 Centimeter, und ist derselbe von vorspringenden „*rotuli*“ überragt, die in der Mitte ausgehöhlt sind und eine kleine frei aufliegende Rose von Perlenmutter zum Vorschein treten lassen. Um die Peripherie dieses Knau-

fes, sowie um die hervortretenden Pasten, schlängelt sich ein Laubgewinde von kleinen ciselirten Laubornamenten, die diesem „*pomellum*" eine reiche Gestaltung geben, jedoch als unpraktisch und verletzend sich herausstellen. Die unter dem Knaufe hervorragende Röhre mündet nach unten in einen sechseckig architektonisch gegliederten Untersatz, der oben, wie gewöhnlich, eine Zinnenbekrönung zeigt. An den sechs Seiten erheben sich baldachinartige Nischen, unter welchen ciselirte Heiligen-Statuettchen thronen, die, wie es den Anschein hat, verschiedene Heilige vorstellen, wie sie in Köln seit alten Zeiten in Verehrung stehen. Unter diesen sind durch ihre Symbole besonders kenntlich der heil. Gereon, der heil. Christoph, und als weibliche Heiligen, wie sie in der Kölnischen Malerei und Sculptur öfters dargestellt werden: die heil. Katharina, Barbara und Magdalena. Als sechstes Statuettchen zeigt sich noch ein Standbildchen, das, wie es den Anschein hat, den heil. Diacon Laurentius erkennen lässt, dessen geschlossene Hand ehemals die „*craticula*" (Rost) gehalten hat.

Eine sehr schöne und selten vorkommende Formation zeigt der breite, wohlproportionirte Fusstheil der vorliegenden Monstranz, der in einem länglichen Sechseck angelegt, an jeder Ecke je eine Ausrundung in Form eines Halbkreises zum Vorschein treten lässt. Auf den sechs Feldern dieses Pedalstückes hat der Künstler eine eigenthümliche Ornamentation zur Anwendung gebracht, die sich sonst seltener vorfindet und als geschrotene Arbeit „*opus interrasile*" eine zarte Technik erkennen lässt. Die Zeichnung dieser figürlichen Darstellungen, aus der Passion des Heilandes entlehnt, wird gebildet durch kleine sich aneinander schliessende Pünktchen, die durch die Punze eingeschlagen sind.

Auf der vorderen Fläche erblickt man den Anfangs- und Ausgangspunkt sämmtlicher Darstellungen, nämlich den leidenden Gottmenschen, wie er als „Mann der Schmerzen" mit gebundenen Händen, zu beiden Seiten die Geisselwerkzeuge, aus dem Grabmonumente zur Hälfte hervorragt. Auf den folgenden Flächen sind in derselben Technik die Leidenswerkzeuge des Heilandes veranschaulicht, unter anderen: der Hahn nebst Schwamm und Schwert, ferner der Judasbeutel mit den Silberlingen, sodann Würfel und Nägel etc. Die drei hinteren Flächen an dem Fussstück dieses Ostensoriums sind mit zierlichen Laubornamenten künstlerisch ausgestattet. Die vorliegende Belebung der Flachtheile des Fusses in punktirter Arbeit hat einige entfernte Aehnlichkeit mit den häufig vorkommenden zarten Gravirungen auf Kelchfüssen; nur ist die Arbeit delicater Natur und dem Auge nicht leicht sichtbar. Ein breiter, stark profilirter Rand dient dem Fusstücke der Monstranz als Basis, der, um seine Tragfähigkeit nicht zu schwächen, ohne Durchbrüche gehalten ist. Noch fügen wir hinzu, dass sämmtliche Wasserspeier, die an den Abschrägungen der Widerlagspfeiler zum Vorschein treten, heute dazu dienen, um, an unschönen Kettengliedern befestigt, mehrere Schaumünzen von geringem Metallwerthe und noch geringerem Kunstwerthe zu tragen, wodurch die monumentale Wirkung des stattlichen Monstranzwerkes sehr beeinträchtigt wird. Nach Analogie anderer Ostensorien waren unseres Dafürhaltens nach ehemals an dieser Stelle kleine Silberglöckchen befestigt, die ebenfalls eine stylschöne Form und Ausprä-

gung zeigten. Gewiss wäre es zu wünschen, dass bei einer gründlichen Wiederherstellung des vorliegenden Schaugefässes diese kunstlos geprägten Schaumünzen entfernt und durch zweckmässige Zierrathen, die dem architectonischen Ganzen keinen Eintrag thun, ergänzt würden. Bei dieser Gelegenheit würde dann auch die formlose stylwidrige „*lunula*“ entfernt und das fehlende Kreuzchen auf die Spitze gebracht werden.

Zu der Geschichte des vorliegenden Prachtexemplars einer Monstranz bemerken wir, dass dasselbe als letztes Kunstwerk, noch aus der Blüthezeit mittelalterlicher Kunst herrührend, zu den gleichartigen Schätzen des Kölner Domes durch eine grossmüthige Geschenkgeberin hiesiger Stadt hinzugefügt wurde.

Als nämlich zu Schluss der vierziger Jahre von einem hiesigen Kunsthändler die in Rede stehende Monstranz zum Verkaufe feilgeboten wurde, war es Frau Commerzienräthin Schaaffhausen, die das prachtvolle Kunstwerk um hohen Preis an sich brachte und es der Schatzkammer des hiesigen Domes zuwandte. Wir haben nicht in Erfahrung bringen können, woher die Monstranz ursprünglich stammte, und welcher Kirche dieselbe ehemals zugehört habe. Es liegt die Vermuthung nahe, dass sie durch die grosse französische Staatsumwälzung aus kirchlichen in Privatbesitz gelangte, und glauben wir, gestützt auf längere Studien der Formen Kölnischer Goldschmiede annehmen zu dürfen, dass dieses grossartige Monstranzwerk ehemals einer Kölnischen Kirche zugehört habe und von einem vorzüglich befähigten Meister der Kölnischen Goldschmiedezunft angefertigt worden ist. Erkennt man in der einen Statuette einen heil. Laurentius mit dem Roste, so könnte die Vermuthung Raum gewinnen, dass die Monstranz vielleicht ehemals dem reichhaltigen Schatze der früheren Laurentiuskirche angehört habe. In dieser Pfarre hatten ehemals die bedeutendsten Goldschmiede des alten Kölns ihre Wohnhäuser und Kaufläden, weswegen auch heute noch der ebengedachte Strassentheil „Unter Goldschmidt“ heisst.*)

Hinsichtlich der Zeit der Anfertigung erlauben wir uns noch hinzuzufügen, dass die in Rede stehende prachtvolle Monstranz, die in Hinsicht der Schönheit und Grossartigkeit der Detailformen schwerlich von gleichartigen liturgischen Geräthen in Deutschland heute noch übertroffen werden dürfte, zweifelsohne als eines der älteren Monstranzwerke betrachtet werden kann, das nach Einführung der Frohnleichnamsprocession am Rheine angefertigt worden ist. Wenn nun nach erhaltener Inschrift das reiche Monstranzwerk zu Ratingen bei Düsseldorf in dem letzten Viertel des XIV. Jahrhunderts seine Entstehung gefunden hat, so dürfte das eben beschriebene Schaugefäss hinsichtlich des strengeren architectonischen Ernstes, der sich in sämmtlichen Detailbildungen entfaltet, als ein hervorragendes Product der Goldschmiedekunst aus der Mitte des XIV. Jahrhunderts zu

*) Wir stellen obige Ansicht als gewagte Hypothese hin, wozu wir sonst keine Wahrscheinlichkeitsgründe aufweisen können, und möchten wünschen, dass in Folge dieser Andeutung gründlichere Nachforschungen über das geschichtliche Herkommen und den Ursprung dieser Monstranz, da alle Inschriften fehlen, angestellt werden möchten.

betrachten sein. Mit dieser Annahme stimmt auch überein der Charakter, wie er sich in den geschrotenen zierlichen Laubornamenten des Fusses zu erkennen gibt. Auch die figurale Darstellung des „schmerzenreichen Heilandes", die auf dem Fusse an der vorderen Seite ersichtlich ist, scheint für die obige Annahme Zeugniss ablegen zu wollen.

40.

Reliquienkreuz,

silbervergoldet, mit doppelten Kreuzbalken.

Schluss des XV. Jahrhunderts. Grösste Höhe 36½ Centimeter. Breite des grössten Querbalkens 13½ Centimeter.

Das vorliegende Kreuz repräsentirt im heutigen Domschatze jene „*cruces bipartitae*", die in älteren Verzeichnissen von Kirchenschätzen häufig angeführt werden als „*cruces orientales*", und welche man in Italien meistens als „*croci hyerosoleme*" näher bezeichnet. Das vorliegende Doppelkreuz in Form eines Patriarchalkreuzes ist in seinen Formen platt und einfach gehalten und zeigt an den Ecken sämmtlicher Kreuzbalken die Form der Vierpassrose, die auf der Vorderseite als Medaillons mit erhöhtem Rande erscheinen und in ihrer Vertiefung an den vier Ecken der Querbalken die Abzeichen der vier Evangelisten in den bekannten geflügelten Thiergestalten zum Vorschein treten lassen. Diese symbolischen Thiere sind als Basrelief gegossen und mit vielem Geschmack ciselirt. In dem Kopfmedaillon erblickt man als Brustbild, thronend auf dem Mond und umgeben von der Sonne, die Figur der Mutter Gottes mit dem Jesus-Kindlein. In dem Medaillon am unteren Langbalken ist im Basrelief ersichtlich die knieende Figur eines Donators in bischöflichen Gewändern, wodurch aller Wahrscheinlichkeit nach jener Kirchenfürst angedeutet wird, der das vorliegende Kreuz vielleicht aus eigenen Mitteln hat anfertigen lassen. Eine Inschrift und auch das Geschlechtswappen, wodurch der erzbischöfliche Geschenkgeber angedeutet würde, fehlt gänzlich. Die beiden Querbalken sind in der Mitte verbunden durch eine kleine runde Kapsel mit Glasverschluss, in welcher eine grössere Partikel, anscheinend vom h. Kreuze, in besonderer Goldeinfassung ersichtlich ist. — Die untere Ausmündung des Langbalkens greift nach einem kleinen Mittelglied unmittelbar in einen achteckig gehaltenen architectonischen Untersatz ein, der auf seinem Sockel von einer viereckigen Unterlage mit Zinnenbekrönung aufgenommen und umschlossen wird. Dieser Sockel steht unmittelbar in Verbindung mit einem eigenthümlich geformten Fusstheile in Kreuzform, wie wir denselben in dieser Weise bis jetzt selten vorgefunden haben. Aus den Detailformen ist nicht schwer zu entnehmen, dass das vorliegende Kreuz in dem letzten Viertel des XV. Jahrhunderts angefertigt worden

ist. Wie es heute noch in vielen Kirchen des Occidents Sitte ist, werden bei feierlichen Hochmessen ähnliche Doppelkreuze als Reliquiarien vom Celebrans mit an den Altar genommen und, am Fusse des Altars angekommen, werden dann diese darin befindlichen Reliquien vom Celebrans geküsst, der darauf das Kreuz als Pacificale vor dem Staffelgebete den beiden neben ihm befindlichen Diaconen zum Kusse hinreicht. Nach dem Staffelgebet wird dann dieses Pacificale seitwärts auf den Altar nach der Epistelseite hin aufgestellt. —

41.

Drei Reliquiengefässe,

in Kupfer vergoldet und einfach in ihren Formen.

Sämmtlich herrührend aus dem Beginne des XVI. Jahrhunderts.

Das grössere dieser Reliquiengefässe, welches mehrere Reliquien in einem einfachen Glascylinder enthält, die durch Inschriften nicht näher bezeichnet sind, zeigt in seinem äusseren Aufbaue eine Menge von Detailformen, die noch als schwache Nachklänge an die edleren Formbildungen des Goldschmiedegewerkes aus dem XIV. Jahrhundert erinnern. Der Knauf aber und die eingravirten Maasswerkverzierungen auf dem sechstheiligen Fussstücke lassen deutlich erkennen, dass schon die Verfallzeit der Gothik vor der Thüre stand, als das vorliegende Reliquiarium seine Entstehung fand. Auch das kleinere dieser drei Reliquiengefässe, in Messing vergoldet, ist im Beginne des XVI. Jahrhunderts angefertigt worden, als für die Zunft der Kölnischen Goldschmiede die Glanzepoche ihres schöpferischen Könnens schon lange erloschen war. Nur auf dem Fusse, der eine sechsblätterige Rose bildet, erblickt man noch in gelungener Gravirung ein Laubornament, das mit vielem Schwung und Verständniss ausgearbeitet ist. Noch weisen wir auf die sechs kleineren Pasten des „*nodus*" hin, auf welchem die Gravirung der verschiedenen Leidenswerkzeuge aus der Passion des Heilandes veranschaulicht ist. Das dritte der zur Aufnahme von Reliquien bestimmte Gefässe zeigt jene unschöne Verbindung der Formen der ausgearteten Gothik in missverstandener unglücklicher Vereinigung mit den frühesten Bildungen der Renaissance. Dieses Gefäss, dessen Formen sonst keinen Kunstwerth beanspruchen können, bietet den deutlichen Beleg, dass die Renaissance bei ihrem Aufkommen in Köln nicht fähig war, in den Hauptconstructionen neue selbstständige Formen aufzustellen, sondern dass man sich noch eine Zeit lang ängstlich an die Ueberlieferung der Gothik anschloss und nur im Detail die neuen, theilweise noch ungeübten Formen des neuen Modestyles annahm.

42.

Brustbild,

in Silber getrieben, vorstellend die Büste des heil. Gregorius Spoletanus im priesterlichen Gewande.

XV. Jahrh. Höhe 46 Centimeter. Grösster Durchmesser des Fusstheiles 40 Centimeter.

Von den vielen kostbaren Bildwerken, in Silber getrieben, von kunstreicher Arbeit, die der ehemalige Domschatz aufzuweisen hatte, befindet sich heute noch in der Schatzkammer daselbst die unter Figur 41 abgebildete „*herma pectoralis*“, in deren Haupte unter einem beweglichen Verschlusse das „*cranium*“ des Märtyrers Gregor von Spoleto ersichtlich ist. Die Gebeine dieses Heiligen, dessen Fest das Kölnische Directorium unter dem 22. December anführt, wurden vom Erzbischofe Bruno von Spoleto nach Köln übertragen, und ruhen dessen übrigen Gebeine zugleich mit denen des heil. Felix und Nabor in dem oberen Reliquienschreine, der sich als grösserer Aufsatz auf dem Drei-Königen-Kasten befindet. Wie es den Anschein hat, wurde vielleicht im XV. Jahrhundert das Haupt des spoletanischen Märtyrers als eines der Schutzpatrone des hohen Domes von den übrigen Gebeinen erhoben und in das vorliegende Brustbild eingelassen, damit es an dem Gedächtnisstage des Heiligen feierlichst auf dem Hochaltare ausgestellt und den Gläubigen zur Verehrung gezeigt werden könnte. Dieses schöne Brustbild, ein Meisterwerk des „*opus propulsatum*“, hat sich vielleicht durch einen glücklichen Zufall aus der Verwüstungsepoche am Schlusse des vorigen Jahrhunderts bis auf unsere Tage gerettet, während drei andere prachtvolle Brustbilder, aus derselben Epoche stammend, verloren gegangen sind, die einzeln die Häupter des Papstes Sylvester, des heil. Nabor und des heil. Felix umschlossen. Das Bildwerk selbst lässt mit grosser Naturwahrheit und fast sogar mit einer anatomischen Strenge die sehr markirten Gesichtszüge eines Priesters erkennen, der schon im angehenden Alter befindich dargestellt ist. Das Haar ist stark geringelt und stylisirt und zeigt noch eine solide Feuervergoldung. Das Haupt selbst ist, um die Priesterwürde anzuzeigen, mit der Tonsur versehen. Das in Rede stehende silbergetriebene Bildwerk hat bei seinen anderen plastischen Vorzügen namentlich für das Studium der priesterlichen Gewänder des Mittelalters den Vortheil, dass es mit grösster Deutlichkeit erkennen lässt, wie der priesterliche Messornat in Köln gegen Schluss des Mittelalters in seinen wesentlichen Bestandtheilen formell und decorativ beschaffen war.

Das ernste Brustbild des heil. Gregorius, der als Presbyter von Spoleto in der Christenverfolgung des Diocletian, und zwar unter dem Präfecten Flaccus, nach Ueberstehung vieler Qualen den Märtyrertod erlitt, hat der Kölnische Goldschmied, dem Martyrologium zufolge, richtig dargestellt im Priestergewande, mit der Messcasel geschmückt, wie sie in weiter, faltenreicher Form im alten Köln noch immer das XV. und XVI. Jahrhundert hindurch im Gebrauche war. Dieses Messgewand, das

in Silber angedeutet, Brust und Schulter des Pectoralbildes gleichmässig bedeckt, ist, wie das auch die Abbildung auf Taf. X, Fig. 42 deutlich erkennen lässt, ausgezeichnet durch ein reiches Ornament, als Stickerei halb erhaben hervortretend, und gibt sich dasselbe in seiner Form sofort als eine „*aurifrisia*" zu erkennen, die, auf dem Vorder- und Hintertheile des Messgewandes gabelförmig über die Schultern heransteigend, gleichmässig auf beiden Seiten des Gewandes, so zu sagen ein Gabel- oder Y-Kreuz mit schräg ansteigenden Querbalken bildet. Es war das die Form eines gestickten Doppelkreuzes an reicheren Messgewändern in Deutschland das XIV. und XV. Jahrhundert hindurch. Aus diesem Gabelkreuze bildete sich erst gegen Schluss des XV. Jahrhunderts, mehr aber noch im XVI. Jahrhundert, als die Stoffe zu den Messgewändern steifer und faltenärmer wurden, das Kreuz auf dem Hintertheile des Messgewandes mit gerade ausgestreckten Querbalken, wie es heute noch auf dem Rücktheile der Casel gebräuchlich ist. Im Vorbeigehen bemerken wir noch hinsichtlich dieses über die Schultern schräg ansteigenden Caselkreuzes, womit das vorliegende Brustbild geschmückt ist, dass auf diese Form der Aurifrisien sich auch jene merkwürdige und wichtige Stelle des Thomas a Kempis bezieht, der in dem IV. Buche seines berühmten Werkes von der Nachfolge Christi Cap. V. III, wo er von dem Messgewande des Priesters spricht, wie es zu seiner Zeit in Deutschland üblich war, angiebt: „*habet ante se et retro Dominicae crucis signum.*" Mit vollem Rechte haben aus dieser interessanten Stelle jene Schriftsteller, die in neuester Zeit unter andern gewichtigen Beweisgründen die deutsche Abstammung des gottseligen Thomas für die Stadt Kempen am Niederrhein unumstösslich festgestellt haben, einen Nebenbeweis für ihre Behauptung herzuleiten gewusst, dass Thomas der deutschen Nation angehöre, indem diese Form des doppelten Caselkreuzes, ansteigend über Schulter und Brust, nicht in Frankreich und Italien, sondern in Deutschland an den Messgewändern damals üblich gewesen sei.

43.

Lichtträger

in Form von knieenden Engeln, in Silber getrieben.

XV. Jahrhundert. Höhe 33 Centimeter, Durchmesser des Fusses 15 Centimeter.

Unter den vielen Formen, die der Leuchter im Mittelalter gefunden hat, dürften die vorliegenden Lichthalter hinsichtlich ihrer Gestalt und technischen Ausarbeitung wohl am interessantesten und gelungensten erscheinen. Der Leuchter des Mittelalters hatte in der romanischen Kunstepoche eine vielgestaltige Durchbildung und Formfülle erhalten. Die Gothik fand eine solche Menge von kunstreichen und werthvollen Lichtträgern vor, dass unserem Erachten nach dieselbe den Leuchtern keine neue eigenthümliche Form zuerkannt

hat, und dieselben äusserst einfach, meistens in Messing, seltener in Silber, in jenen einfachen Formen gegossen wurden, wie dieselben an Figur 43 ersichtlich sind. Bei den reichen Sculpturaltären und gemalten Flügelbildern, die in der gothischen Kunstepoche auf niedrigem Altarsockel, wie wir das vorhin schon bemerkten, aufgestellt wurden, war man gar nicht gewillt, dem Leuchter eine solche Grösse und Formentwickelung zu geben, dass er störend und verdeckend vor den kunstreich ausgestatteten Aufsatz des Altars aufgestellt werden konnte. Man bebegnügte sich deshalb damit, denselben als Nebensache sehr einfach und niedrig zu halten, so dass er nicht als Hauptsache den Blick von dem kunstvoll ausgearbeiteten Altaraufsatz abzulenken im Stande war. Aus diesem Grunde finden sich verhältnissmässig nur noch wenige Leuchter vor, die, in Silber ausgeführt, bei einer ziemlichen Grösse einige Formentwickelung zur Schau tragen. Dem Componisten des vorliegenden Lichtträgers ist es gelungen, bei kleiner Ausdehnung an der schwierigen Ausbildung eines Lichtträgers vorbeizukommen und demselben eine solche originelle Gestaltung zu geben, die von der Alltagsform abwich, und womit zugleich eine schöne Idee verbunden war. Er hat nämlich einen Cherub in knieender Stellung componirt, der anbetend beide Hände gefaltet hat, und einen kleinen Leuchter zu halten scheint. Diese knieende Engelsgestalt ist angethan mit einer langen faltenreichen Albe, die um die Lenden mit einem „*cingulum*“ gegürtet ist. Um den Halsausschnitt der ebengedachten „*camisia*“ hat der Künstler das Schultertuch (*humerale*) in der alten Form so angelegt, dass die gestickte und darauf befestigte „*parura*“ als kleiner Kragen erscheint, indem dieser aufgenähte gestickte Rand nach hinten hin sich in Form eines Kragens anlegt und den Halsausschnitt der Albe zweckmässig überdeckt. Mit besonderer Sorgfalt ist das Haar der Engel streng stylisirt und geringelt; die einzelnen Locken sind mit grossem Fleisse behandelt. Das Haar ist als „*chrysoscoma*“, wie das die Goldschmiedekunst im Mittelalter namentlich den jugendlichen Heiligengestalten mittheilte, vergoldet dargestellt, so auch das „*humerale*“ und der Sockel. Die Flügel sind durch Haken beweglich eingesetzt, und sind die einzelnen Federn derselben durch kräftige Gravirungen angedeutet. Die kleineren Leuchter, zur Aufnahme des Wachslichtes von dem Engel gehalten, scheinen nicht mehr primitiv zu sein, sondern die obere Röhre ist neu hinzugefügt, und nur noch der Fusstheil stammt aus älterer Zeit. Was nun die Incarnationstheile dieser knieenden Engel betrifft, so kann gesagt werden, dass dieselben mit grosser Fertigkeit sehr naturwahr behandelt und ausgeführt sind. Das Gewand selbst zeigt in seinem Faltenbruch, der nicht zu sehr gehäuft und manierirt ist, dass die Anfertigung dieser Figuren noch nicht gerade der Verfallzeit der Gothik angehörte. Diese knieenden Engel, mit grosser Gewandtheit aus starkem Silberblech getrieben, hat der Goldschmied auf einem kleinen Sockel, in Messing vergoldet, befestigt, der im Sechseck angelegt ist. Die Ränder dieses Sockels sind nach unten und oben stark profilirt mit tiefen Ausladungen. Auf den 6 Flachseiten dieses Sockels liest man in gothischer Minuskelschrift eine Inschrift, die zugleich bekundet, welchem Gebrauche diese Lichtträger gewidmet waren. Man ersieht nämlich auf dem einen Sockel den bekannten Spruch

aus dem „*hymnus angelicus*“: „*ecce panis Angelorum factus cibus viatorum.*“ Auf dem anderen Fusse zeigt sich der andere Spruch: „*o memoriale mortis Domini panis vivus vitam praestans homini.*“ Auf der Plattfläche des Sockels, die nicht durch die Inschriften ausgefüllt ist, erblickt man in derber Gravirung ein Wappenschild in der Form des XV. Jahrhunderts mit Helmzierde und Laubornamenten. Dieses geraldische Abzeichen hat 2 Felder, und zeigt sich auf jedem derselben ein Stern. Vielleicht dürfte es Heraldikern bei einiger Nachforschung gelingen, unter Beachtung dieses Familienzeichens den Namen des Geschenkgebers ausfindig zu machen, auf dessen Geheiss und Kosten vorliegende Lichtträger angefertigt worden sind. Heute werden diese Lichthalter zu häufig als Akoluthenleuchter, und zwar von Messknaben, gebraucht, die am allerwenigsten den grossen Kunstwerth und die originelle Form derselben zu schätzen wissen. Durch häufiges Fallen und Stossen sind diese interessanten Lichtträger heute in einem solchen desolaten Zustande, dass der Wunsch in jeder Beziehung berechtigt erscheint, diese ebengedachten werthvollen Arbeiten möchten fortan, den übrigen Domschätzen zugesellt, eine sorgfältigere Aufbewahrung und einen selteneren Gebrauch finden; und zwar dürften sie zunächst jenem Gebrauche wieder zurückgegeben werden, wozu sie ursprünglich von dem frommen Geschenkgeber, wie das die Inschrift andeutet, bestimmt worden sind. Sie hatten nämlich, unserer Ueberzeugung nach, ehemals die Bestimmung, an Festtagen beim sakramentalischen Segen oder bei der Aussetzung des hochwürdigsten Gutes, mit brennenden Wachslichtern versehen, zu beiden Seiten der Monstranz auf den Altar gestellt zu werden. Alten Schatzverzeichnissen zufolge scheinen in grösseren Kirchen des Mittelalters ähnliche Lichtträger in Gestalt von anbetenden Engeln, meistens in Silber getrieben, vielfach vorgekommen zu sein. So viel uns bekannt geworden, haben sich am Rheine keine derselben mehr erhalten; es finden sich nur noch zwei solcher Lichthalter in ähnlicher Grösse, jedoch in reicherer Formentwickelung, in der Sakristei der Pfarre von S. Martin. Dieselben sind aus Lindenholz geschnitten und reich vergoldet. Auf die Beschreibung derselben werden wir in der nächsten Lieferung zurückkommen. Auch in der Sebalduskirche zu Nürnberg sahen wir zwei ausgezeichnet schöne, in Messing getriebene Leuchter, ebenfalls in Gestalt von Engeln, wenn wir nicht irren, in aufrechter Stellung, die von der grossen Meisterschaft der Gold- und Kupferschmiede der alten freien Reichsstadt Nürnberg heute noch beredtes Zeugniss ablegen. Auch in der Pfarrkirche zu Rottweil (in Schwaben) sahen wir mehrere Leuchter in Lindenholz geschnitzt in Form von stehenden Engeln. Der vor der französischen Invasion so reichhaltige Schatz des Domes von Köln, welcher jetzt kaum den sechsten Theil seiner ehemaligen Kunstwerke gerettet hat, rühmte sich auch des Besitzes von grossen, in Silber getriebenen Standbildern der zwölf Apostel, die, sämmtlich Meisterwerke der Treibekunst, an Festtagen auf die niedere „*predella*“ des ehemaligen alten Hochaltars aufgestellt zu werden pflegten. Einer zuverlässigen Angabe zu Folge sollen diese getriebenen Apostelstatuen ebenfalls in der letzten Hälfte des XV. Jahrhunderts angefertigt worden sein, und zwar nach jenen Modellen in Eichenholz geschnitzt, die, die 12 Apostel vorstellend, sich

heute noch in der St. Albanskirche vorfinden. Es läge nun die Vermuthung nahe, dass in Anbetracht der grossen Aehnlichkeit dieser Apostelstatuetten mit der gelungenen Composition der oben beschriebenen Engel, diese letztgedachten getriebenen Bildwerke zu derselben Zeit und vielleicht von demselben Meister angefertigt worden seien, dem auch die untergegangenen silbernen Standbilder der Apostel ihre Entstehung zu verdanken hatten. Gibt man dieser Hypothese Raum, so dürften dann diese beiden silbergetriebenen Bildwerke zu betrachten sein als jene Leuchter, die bei der Aussetzung des „*Sanctissimum*" auf dem alten Hochaltare unmittelbar neben der Monstranz ihre Stelle fanden, wenn an grösseren Festen auch die getriebenen Statuen der zwölf Sendboten den Hauptaltar des Kölner Domes schmückten.

44.

Reliquienschrein der heil. drei Könige,

silbervergoldet, mit vielen getriebenen figürlichen Darstellungen in Gold- und Silberblech und mit einer Menge Emaillirungen kunstvoll ausgestattet.

XII. Jahrhundert. 18 Decimeter lang, 9 Centimeter hoch.

Es ist eine bekannte Thatsache, die in archäologischen Schriften durch geschichtliche Belege ausser Zweifel gestellt worden ist, dass die altberühmte, erzbischöfliche Metropole am Rhein bereits gegen das X. Jahrhundert die verschiedenen Künste im Dienste der Kirche innerhalb ihrer Mauern in einer Weise sich entwickeln sah, wie das wenige Bischofsitze um diese Zeit von sich rühmen konnten. Neben der Architectur, die wir heute noch in den grossartigsten Monumenten anstaunen, gelangten bereits um das XI., mehr aber noch gegen das XII. Jahrhundert im „heiligen Köln" unter den bildenden Künsten zu einer grossen Höhe der compositorischen und technischen Ausbildung, die Malerei, die Goldschmiedekunst und kirchliche Stickkunst. In dem vorliegenden Werke ist es vornehmlich unsere Aufgabe, wie wir das auch in der Vorrede weiter entwickelt haben, die grossartigen Ueberreste dieser beiden letzteren im mittelalterlichen Köln mit so grossem Erfolge geübten Kunstzweige zu beschreiben und durch kleinere Zeichnungen zu erläutern.

Gleichwie die Malerei nach langjährigen Vorstudien und Entwickelungsphasen erst im XV. Jahrhundert in den Meisterschulen der altkölnischen Malerzunft ihre Glanzperiode feierte, so hatte die Goldschmiedekunst bereits 250 Jahre früher die Höhe ihrer ästhetischen und technischen Vollendung im Dienste des Altars

innerhalb der Mauern Kölns erstiegen. Zum Belege des Letztgesagten verweisen wir hier auf jenes Prachtwerk der romanischen Goldschmiedekunst, das unter dem Namen „der Reliquienschrein der heil. drei Könige" eine europäische Berühmtheit erlangt hat. Nachdem wir die meisten kirchlichen Kunstschätze des westlichen, östlichen und südlichen Europa's auf ausgedehnten Reisen zum Gegenstande einer eingehenden Forschung gemacht haben, nehmen wir keinen Anstand, hier die Behauptung aufzustellen, dass jener kostbare und grossartige Reliquienschrein, worin die Leiber der heil. drei Könige, sowie verschiedener anderer Heiligen, ehrfurchtsvoll beigesetzt sind, unbedingt als das vorzüglichste und umfangreichste Meisterwerk der Goldschmiedekunst bezeichnet werden kann, welches, den Stürmen der Revolutionen trotzend, sich bis auf unsere Stunde noch ziemlich gut erhalten hat. Als gleichartige Meisterwerke, die mit dem vorliegenden Prachtwerke Kölnischer Goldschmiedekunst einen Vergleich eingehen können, wüssten wir hier nur noch anzugeben die kostbare „*palla altaris*" in der Basilika des heil. Ambrosius zu Mailand und die bekannte „*palla d'oro*" im Marcusdom zu Venedig.

Bei dem beträchtlichen Reichthume des Materials und der künstlerisch vollendeten Form, wodurch der Reliquienkasten der heil. drei Könige, abgesehen von der grossen Menge der herrlichsten und seltensten Gemmen und Caméen aus dem classischen Alterthume, sich als einzig in seiner Art dastehend auszeichnet, muss es gewiss befremden, dass derselbe, trotz der allgemeinen Regsamkeit und Rührigkeit auf dem Gebiete der Archäologie, in neuester Zeit noch keine eingehende artistische Beschreibung gefunden hat, wie der historische Kunstwerth des ebengedachten Reliquiariums in so hohem Grade es beansprucht.*)

Im Folgenden wollen wir es versuchen, vom Standpunkte der heutigen archäologischen Wissenschaft aus, eine genauere Beschreibung dieses unerreichten Meisterwerkes kirchlicher Goldschmiedekunst der Oeffentlichkeit zu übergeben.

Bei Beschreibung des vorliegenden Reliquienschreines ist zweierlei zu beobachten, nämlich: Grundanlage und Conception desselben, und technisch gelungene Ausführung der vielen einzelnen Theile, die sich zu einem grossartigen Ganzen kunstreich zusammensetzen. Was vornehmlich die Idee betrifft, die bei dem Entwurfe der in Rede stehenden „*theca*" leitend gewesen ist, so muss angegeben werden, dass Grundlage und Composition rein constructiver Natur ist. Es repräsentirt nämlich dieses Schreinwerk in seiner äusseren Form vollständig den Bau einer romanischen Kirche, bestehend aus einem Langschiff ohne Kreuzschiffe mit geradlinigem Abschluss der beiden schmäleren Kopfseiten. Der Künstler, von dem die geniale Composition des „*scrinium trium regum*" herrührt, hat ferner den Bau einer Basilika in idealer Weise so nachzubilden gesucht, dass er das Langhaus ohne Unterbrechung darstellte, mit hochauf ragendem Mittelschiff

*) In neuester Zeit geschah zwar in Beschreibungen des Domes dieses prachtvollen Reliquienschreines mehrfach Erwähnung, jedoch haben diese Besprechungen, sowie auch einige Monographien, die im vorigen Jahrhundert erschienen sind, in den Augen einer strengeren Kunstkritik nicht den geringsten Werth, da sie blos Allgemeinheiten ohne tieferes Eingehen auf die Kunstformen zur Mittheilung bringen.

und kleineren, gleich hohen Nebenschiffen. Die vordere Hauptfaçade, der Kopftheil des Schreines, bietet daher auch in seinen äusseren Umrissen den Anblick der Giebelfronte einer „Basilika“ ohne Thurmanlagen, wie wir sie an longobardischen Kirchbauten des XII. Jahrhunderts in verwandter Formation mehrfach zu sehen Gelegenheit hatten. Die meisten Reliquienschreine, die sich im grösseren Umfange sonst noch in verschiedenen Kirchen des Occidentes erhalten haben, bestehen einfach aus vier aufrecht stehenden Abschlusswänden, die von einem Satteldache überdeckt sind; der vorliegende Sarkophag aus vergoldeten Silberblechen, worin die Gebeine der drei Weisen aus Morgenland ruhen, ist ausnahmsweise zusammengesetzt aus zwei Schreinwerken, und zwar erhebt sich auf dem grösseren unteren *„scrinium oblongum“* unmittelbar über den schräg ansteigenden Bedachungsflächen ein zweiter für sich selbstständiger Kasten als Aufsatz. (Vgl. Fig. 44 a.)

Indem wir jetzt zu der Beschreibung der einzelnen Details dieses Prachtwerkes mittelalterlicher Goldschmiedekunst übergehen, werden wir der Reihe nach die vordere Hauptfaçade, die rechte und linke Langseite nebst ihren Bedachungsflächen, die Langseiten der oberen Abtheilung, und endlich die hintere Façade des vorstehenden Reliquiariums in ihrem ornamentalen Reichthume zu skizziren versuchen.

Wendet man zuerst den aufmerksamen Blick der vorderen Hauptfaçade dieses kunstreichen Behältnisses zu, so nimmt man wahr, dass der Goldschmied des alten Köln das edelste Material und einen Ueberfluss der kostbarsten antiken Gemmen und Caméen, desgleichen eine grosse Zahl von kunstreichen Schmelzwerken nicht geschont hat, um sein Meisterwerk auf's reichste und glanzvollste auszustatten. An diesem vorderen Hauptheile, der Kopffronte des gedachten Schreines, die eine grösste Breite von fast 11 Decimeter bei einer grössten Höhe von 15 Decimeter hat, macht sich vor Allem die grosse Kunstfertigkeit bemerklich, die der *„aurifaber“* gegen Schluss der romanischen Kunstepoche in der schwierigen Darstellung figürlicher getriebener Arbeiten sich erworben hatte. Diese Hauptfronte besteht zum Unterschiede von den vergoldeten Silberflächen der drei anderen Seiten aus gediegenen Goldblechen. In der unteren Abtheilung des Schreines zeigen sich unter dreifachen Bogenstellungen, die von gedoppelten emaillirten Säulchen getragen werden, drei getrennte Scenen; unter dem mittleren Kleeblattbogen, als Nische in einer Höhe von 30 Centimeter, thront die sitzende Statuette der Madonna als Himmelskönigin auf einem reich ausgestatteten, architectonisch gebildeten *„sedile“*, das mit einem Pfühl belegt ist. Der göttliche Knabe hat die Rechte gleichsam segnend erhoben und schien ehemals in der geöffneten linken Hand den *„orbis terrarum“* zu tragen. Unterhalb dieser Bogenspannung erblickt man kleinere, blau emaillirte Halbbögen, die in goldenen Majuskeln folgendes Legendarium erkennen lassen: *„Sancta Maria, Mater Domini.“* Offenbar ist die Krone, welche sich heute auf dem Haupte der jungfräulichen Mutter befindet, nicht als die primitive zu betrachten, sondern die an derselben befindlichen Details lassen sie sofort als eine Zuthat der Zopfzeit erkennen. Die Himmelskönigin und der Jesusknabe sind nach der rechten Seite hingewandt, auf welcher unter einem breitgespannten Kleeblatt-

bogen die zweite Gruppe sich zeigt, vorstellend die Anbetung der drei Weisen, die dem neugeborenen Könige den Tribut der Anbetung zollen und die bekannten Geschenke in reich verzierten Gefässen darbringen. Der Künstler hat, einer alten Tradition folgend, in den drei opfernden Weisen die drei verschiedenen Lebensalter, desgleichen auch die drei damals bekannten Welttheile zur Anschauung bringen wollen, welche dem Heilande durch Geschenke ihre Huldigung bezeugen. Der niederknieende König, der Repräsentant Asiens, mit langem Barte und alternden Zügen versinnbildet das Greisenalter, und die Email-Inschrift benennt ihn „Caspar." Nach ihm folgt mit bartloser, jugendlicher Kopfbildung der Inschrift gemäss „Melchior" als Jüngling, der Vertreter Europa's, der in einem reich verzierten Gefässe Weihrauch darbringt. „Balthasar" in einer mit Filigran verzierten Kapsel Myrrhen darreichend, nimmt die letzte Stelle ein und repräsentirt mit kurzem Bart und markirten Zügen das kräftige Mannesalter oder den dritten Welttheil: Africa. Unter der dritten Bogenwölbung folgt noch das kleinere, in Gold getriebene Standbild des Donators, der als vierter der anbetenden Könige in einem kleinen viereckigen Kästchen ebenfalls Gold darzubringen scheint. Die Inschrift in der kleineren Bogenspannung über dem Haupte dieser Statuette bezeichnet näher dieselbe als Geschenkgeber: *„Otto rex"*. Es wäre hieraus der Schluss zu ziehen, dass dieser ganze Vordertheil zur Zeit des Erzbischofs Adolph von Altona durch die Geldmittel Otto's IV. gleich nach seiner Wahl zu Köln im Jahre 1198 angefertigt worden sei.

Noch machen wir darauf aufmerksam, dass sämmtliche Figuren der ebengedachten Gruppe ihre Weihegeschenke mit verhüllten Händen, zum Zeichen der Ehrfurcht, darbringen. Zur linken Seite der Madonna hat der Künstler analog mit der Gruppe der Anbetung in Scene gesetzt, und zwar ebenfalls in Goldblech als Hautrelief getrieben, die Taufe des Heilandes im Jordan. In der dreifachen Bogenlaube liest man die heute unvollständige Inschrift: *„Hic baptizificatur."* In der Mitte steht der Heiland, dessen Unterkörper von den Wellen des Jordanstromes umflossen und verhüllt ist; zur Rechten erblickt man, auf einem Felsen stehend, den Vorläufer Johannes, wie er mit der Muschel die Taufe vornimmt; unter dem dritten Bogen hat die Kunst des Mittelalters einen dienenden Engel angebracht, der das Gewand des Heilandes darzureichen scheint. Leider ist der Untersockel, worauf das ganze Schreinwerk ruht, und der sich in zwei Abtheilungen in einer Höhe von 10½ Centimeter treppenförmig aufbaut, bei der jüngsten Wiederherstellung von ungeübter Hand, die dem ursprünglichen Style des Schreines nicht gerecht zu werden verstand, mit getriebenen Blechen belegt worden, deren Ornamente klägliche Manifestationen aus dem vorigen Jahrhunderte sind, eine Epoche, in welcher den Goldarbeitern das Verständniss der romanischen Kunstform vollständig abhanden gekommen war.

Nur an einem Theile des Sockels hat sich noch die primitive kostbare Ornamentation in kleinen rechteckigen Platten, abwechselnd in Email und Filigran, erhalten. Auch das mittlere Compartiment an dieser Hauptfaçade des vorliegenden Reliquiariums ist in seinen Haupttheilen als eine Zuthat des Schnörkelstyles,

wie er ohne Gesetz und ohne Regel im vorigen Jahrhunderte sich vollständig ermüdet hatte, zu betrachten. Es bildet dasselbe nämlich jenen beweglichen, im Fünfeck gehaltenen Deckelverschluss, der behufs der Besichtigung der Häupter der h. drei Könige herausgehoben werden kann. Wie dieser Verschluss ursprünglich durch alle Mittel der Kunst ausgestattet gewesen sein möge, dürfte heute nicht leicht mehr zu bestimmen sein. Alle Flachtheile dieses Deckels sind auf eine unschöne Weise mit getriebenen Zuthaten im Rococcogeschmack überlegt; die schöne Stylepoche des XIII. Jahrhunderts inmitten dieser barocken Formenhäufung macht sich nur noch kenntlich an einem kunstreich durchbrochenen Bandstreifen. In den schwungvoll gearbeiteten Ornamenten desselben hat der Goldschmied mit grosser Meisterschaft in ciselirter und getriebener Arbeit verschiedene Scenen einer Jagd zur Anschauung gebracht, deren Deutung einer reicher begabten Phantasie nicht schwer fallen dürfte. Wir unseres Theils erkennen in diesen Ornamenten, anstatt uns in gewagten Deutungen zu ergehen, jene harmlosen, poetischen Pflanzen- und Thierbildungen (Arabeske), wie sie, in den Zeiten der Kreuzzüge aus dem Orient entlehnt, in der Sculptur des XII. und XIII. Jahrhunderts sich allenthalben geltend machen. Die mittlere Hauptfläche dieses Deckverschlusses zeigt jenes regellose Schnörkelwerk des ausgearteten Zopfstyles, das mit den übrigen charakteristischen Ornamenten der romanischen Kunstepoche in grellem Widerspruche steht. Einen hervorragenden Schmuck von bedeutendem Werthe, der dem classischen Alterthume angehört, erhält dieser Verschluss durch zwei grosse geschnittene Steine, von welchen der eine (vgl. 44 c) die Apotheose des Kaisers Augustus, der andere (vgl. 44 b) „*Venus victrix*", von zwei Cupido's gekrönt, vorstellt. Diese beiden Caméen, von grösster Ausdehnung, flankiren einen mächtigen Rauchtopas vom hellsten Wasser, der die seltene Breitenausdehnung von 9½ Centimeter hat. In der einen Ecke dieses Deckverschlusses prangt noch ein Sardonix mit erhaben geschnittenem Kopfe. An der entsprechenden Stelle auf der entgegengesetzten Seite hat man zur Ornamentation der Fläche eine Camée in quadratischer Form, im Durchmesser von 3 Centimeter, angebracht; dieselbe, ein Karneol (vgl. 44 d), gibt sich zu erkennen als abendländisches Werk der Steinschneidekunst des XII. Jahrhunderts, und stellt als Brustbild den Heiland dar, der in lateinischer Weise segnet.*)

Der obere giebelförmige Aufsatz der „*arca trium regum*", der als umfangreicher Reliquienschrein wieder für sich betrachtet werden muss und eine grösste Breite von 56 Centimeter bei einer Höhe von 80 Centimeter hat, zeigt

*) Da wir in vorstehender Beschreibung vorzugsweise der Goldschmiedekunst des XII. Jahrhunderts unser Augenmerk zuwenden, wie sie an dem vorliegenden Prachtschreine zur höchsten Entfaltung der Form gelangt ist, so mögen Andere sich der sehr verdienstlichen Arbeit unterziehen, den hohen Kunstwerth in einer besonderen Monographie nachzuweisen und durch Zeichnungen zu erläutern, der in der grossen Menge der prachtvollsten und seltensten geschnittenen Steine des classischen Griechen- und Römerthums verborgen liegt. Hinsichtlich der Zahl dieser Caméen und Gemmen bemerken wir hier vorübergehend, dass allein heute noch an der vorderen Kopfseite des Reliquienschreines der heil. drei Könige mehr als 50 Gemmen und Caméen prangen, die von der hohen Blüthe der Steinschneidekunst im classischen Zeitalter Zeugniss ablegen.

unter einem Kleeblattbogen von breiter Spannung den Heiland mit erhobener segnender Rechten als Weltenrichter, wie er am Ende der Tage wiederkehrt; in der Linken hält er eine Schriftrolle, worauf, jedoch in modernen Schriftzügen, die Worte „*liber vitae*“ zu lesen sind.*) Den Herrn der Tage, welcher durch einen, auf dem rechten Knie befestigten Spruchstreifen mit der Inschrift: „*iudex*“, gekennzeichnet wird, umstehen repräsentirend die 9 Chöre der Engel, die mit dem Heiland beim Weltgerichte in seiner Glorie erscheinen, jene am meisten in der heil. Schrift genannten Erzengel, kenntlich gemacht durch die Umschrift: „*Gabriel, Fortitudo Dei, Raphael, Medicina Dei.*“ Gabriel trägt hier eine Lanze, und Raphael einen grossen Nagel oder Dorn. Es ist immer möglich, dass über dem Kleeblattbogen ehemals eine dritte Engelsfigur, nämlich die des Erzengels Michael mit dem Kreuze zu ersehen war, denn man liest hier die Inschrift: „*In cruce vita mori voluit, mors ut moreretur.*“ — Unter den breiten Filigranstreifen mit gefassten Edelsteinen, einen Kleeblattbogen formirend, der baldachinförmig die gedachte Scene überschattet, befindet sich auf blau emaillirtem Grunde in goldenen Majuskelbuchstaben folgender Leoninische Vers:

Lancea, Spina, Calix, Crux, Spongia, Signa dolorum,
Quos tulit ille dolens, qui Judex est meritorum.

Durch diese Inschriften werden nicht nur jene „*instrumenta dominicae passionis*“ näher gedeutet, die, wie früher bemerkt, von den Erzengeln Gabriel, Raphael und Michael getragen werden, sondern auch die Leidenswerkzeuge von den beiden Engeln gehalten, die als kleinere, in Goldblech getriebene Standbilder neben der sitzenden Statuette des als Richter wiederkehrenden Heilandes plastisch dargestellt sind. Der eine dieser mit grosser Meisterschaft getriebenen Engel zur Rechten des Weltrichters scheint den „*calix*“ und die „*spongia*“ zu tragen, die auch in der obigen Inschrift aufgeführt werden; der andere die „*corona*“, die hier nicht realistisch als Dornenkrone, sondern ideal als Königsdiadem aufgefasst und künstlerisch ornamentirt ist. Die Email-Inschrift, die den ganzen inneren Rand des oberen Reliquienschreines an der vorderen Hauptfronte ausfüllt, zeigt deutlich den Zweck der zweiten Rückkehr des Herrn in seiner Herrlichkeit an und lautet wie folgt:

„*Advenio dignos salvare, ferire malignos*
Ergo boni metite felicia gaudia vitae,
Ite rei vos ira Dei transmittit in ignem,
Quisque metit, quod promeruit, sub judice justo.“

In gleicher Weise, wie das eben erwähnte „*legendarium*“ den oberen Giebel des „*scrinium trium Magorum*“ einfasst, hatte zweifelsohne der Künstler, dem das vorliegende Prachtwerk altkölnischer Goldschmiedekunst seine Entstehung verdankt, auch den vertieften Rand, der sich im Fünfeck unmittelbar über dem beweglichen Deckverschlusse befindet, mit einer Email-Inschrift an analoger Stelle versehen, die leider durch

*) Da bei dieser „*majestas Domini*“ die altromanische Kunst niemals in der Hand des Weltenrichters diese „*schedula*“ fehlen lässt mit ähnlichem Spruch, so ist anzunehmen, dass auch ehemals vor der letzten Restauration des Reliquienschreines dieselbe Inschrift mit dem Spruche, jedoch sehr beschädigt, an derselben Stelle sich befand.

die Unkenntniss und den Unverstand sogenannter Restaurateurs, wie es uns scheinen will, zu Anfang des XVIII. Jahrhunderts beseitigt und durch eine Abfassung mit einem unschönen muschelförmigen Blatt des Rococcó verdeckt worden ist. Wir bedauern in älteren Beschreibungen keine Andeutung mehr vorgefunden zu haben, welche Inschrift ehemals an dieser Stelle ersichtlich war. Ohne Zweifel nahm dieselbe ihrem Inhalte nach Bezug auf die darunter befindliche Darstellung des Opfers der heil. drei Könige, sowie auf die Gebeine derselben, welche von dieser Stelle aus nach Entfernung des Deckverschlusses den Gläubigen ersichtlich wurden.

Sowohl die Abschrägungen des unteren grossen Schreinwerkes, als auch die des darüber befindlichen Reliquienkastens, sind nach allen Seiten hin durch kleinere, quadratisch längliche Bleche in der Breite von 3 Centimeter abgefasst, die abwechselnd mit reichen Emaillirungen verziert oder durch den Schmuck von Edelsteinen auf filigranirtem Tiefgrunde gehoben werden. Diese emaillirten Schildchen sind alle in verschiedenen Farbetönen gehalten und zeigen durchweg variirende Muster; dieselben können als undurchsichtige *émaux-champlevés* bezeichnet werden.

Ueber dem beweglichen Verschluss an der mittleren Fronte des Schreines erblickt man ebenfalls noch vier emaillirte Deckplättchen in der grössten Länge von 6 Centimeter, die ein viel kostbareres und durchsichtiges Email auf Goldgrund zeigen, welches französische Archäologen als *émaux-cloisonnés* allgemein zu benennen übereingekommen sind.

Die äusseren Umrisse des Schreines sind auf der Bedachung desselben, umzogen von einer *à jour* durchbrochenen Kammverzierung in einem ausgestochenen romanischen Laubwerk, bei welcher immer dasselbe Motiv gleichförmig zurückkehrt. Auf der Giebelspitze erhält der vorliegende Reliquienschrein eine Bekrönung durch einen reichen Blätterschmuck, energisch ciselirt, welcher auf seiner Spitze durch einen runden emaillirten Knauf zu einem kunstreichen Abschluss gelangt.

Betrachtet man aufmerksameren Blickes die vielen, in feinstem Goldblech getriebenen figürlichen Darstellungen an dieser Hauptfronte, so muss man eingestehen, dass diese zarten Bildungen aus der Meisterhand eines Goldschmiedes hervorgegangen sind, der es im Fache des Treibens zu einer grossen Vollendung in der Form, was das Technische betrifft, gebracht hatte. Sowohl die körperlichen Bildungen, als auch die Anordnung der Gewandpartieen lassen es deutlich errathen, dass diese Darstellungen als Hautreliefs der Zeitfolge nach unmittelbar dem Schlusse des XII. Jahrhunderts angehören, einer Zeit, in welcher auf dem Gebiete der Malerei, der Sculptur und der figuralen Goldschmiedekunst die erstarrten, vielfach geistlos und typisch gewordenen Formen von Byzanz für plastische Darstellungen nicht mehr maassgebend waren, und in welcher das in der Durchbildung begriffene germanische Formengesetz begonnen hatte, basirt auf das Studium der Natur und des Individuums, mit den überlieferten orientalischen Typen brechend, selbstschöpferisch neue Gestaltungen zu Wege zu bringen. Von hoher Formschönheit und Vollendung sind namentlich sämmtliche Kopfbildungen der verschiedenen Figuren; es macht sich

in diesen markirten Zügen eine Tiefe des Gefühls, ein hierarchischer Ernst geltend, der, das Ideale anstrebend, von diesen kirchlichen Gebilden alle weichlich sinnlichen Formen fern zu halten bemüht war.

Schreiten wir fort zur Beschreibung der rechten und linken Langseite des Reliquienschreins, so begegnet uns hier derselbe Reichthum der figürlichen getriebenen Darstellungen, abwechselnd mit der Farbenpracht der vielen Emails und der zahlreichen, als Cabuchons gefassten Edelsteine. Es zeigen sich heute noch an der unteren Flachseite des Reliquiariums in einer Höhe von 47 1/2 Centimeter sechs Bogenlauben, jede in einer Spannung von 23 Centimeter, die als Kleeblattbogen von gedoppelten, reich emaillirten Säulchen getragen werden. Ehemals füllten diese Langseiten die sitzenden Standbilder von 7 Propheten des A. B. aus, und hat der Goldschmied, dem zu Anfange unseres Jahrhunderts der Auftrag wurde, diesen auf der Flucht zur Zeit der französischen Revolution in einzelne Theile zerlegten Prachtschrein der heil. drei Könige wieder herzustellen, da einzelne Theile fehlen mochten oder sehr beschädigt waren, sich leider veranlasst gesehen, das kostbare Schreinwerk um eine Bogenstellung zu verkürzen, so dass heute je eine Nische mit entsprechender Figur auf jeder der Langseiten weggefallen und somit, wie es uns scheint, das richtige Verhältniss zwischen Länge, Breite und Höhe des Schreins merklich gestört worden ist.

Als mittlere Hauptfigur auf dieser rechten Seite des Reliquiariums im unteren Fache erblickt man unter einer nischenförmigen Bogenlaube, die sich sechsmal fortsetzt, das prachtvoll getriebene, sitzende Bildwerk des Königs Salomo, kenntlich durch eine Emailinschrift, welche die Worte enthält: „*Salomon Rex.*“ Zur Linken des weisen Mannes thronen unter emaillirten Kleeblattbogen die ebenfalls sitzenden Statuen des Propheten Joel und des Hohenpriesters Aaron; leider ist die getriebene Statuette des Propheten Habacuc bei der jüngsten Zusammensetzung verloren gegangen; zur rechten Seite Salomons hat der Künstler in den vertieften Kleeblattlauben die Propheten Nahum, Jeheremias und Ezechiel*) angebracht. Auf der linken Langseite des Reliquienschreins sieht man in der Mitte, analog gegenüberstehend dem Könige Salomon, die sitzende, in vergoldetem Silberblech getriebene Statuette des königlichen Psalmensängers David. Ihm zur Seite folgen unter Kleeblattbogen auf reich verzierten „*scamnalia*“ die Bildwerke einzelner Propheten, die in den Emailinschriften genannt werden: Moyses, Jonas, Daniel, Amos und Abdias. Ueber diesen Nischen mit den sitzenden Bildwerken der Propheten bildet nach Oben einen geradlinigen Abschluss folgende emaillirte Inschrift:

„*Conditor orbis iudicat orbem, dat Bona majora meritis tormenta minora.*“

*) Freunde und Kenner mittelalterlicher Kunst sind dem Hochwürdigsten Metropolitandomcapitel zu Dank verpflichtet, das auf unser Ansuchen es zuvorkommend gestattete, dass Herr Modelleur C. Leers nicht nur sämmtliche antiquen Caméen und Gemmen sorgfältig abformen dürfe, sondern auch jene vielen getriebenen Bildwerke des Reliquienschreines, die in dieser Vollendung der Formen, aus dem Schlusse des XII. Jahrhunderts herrührend, wohl schwerlich im Occidente ihres Gleichen finden möchten. Herr Leers (Stolkgasse — Köln) ist in der Lage, diese Abformungen an öffentliche und private Museen, auf schriftliche Bestellung hin, einzusenden.

An derselben Stelle auf der rechten Seite des Schreinwerkes liest man folgendes Inpendarium:

„*Quem nulla possunt secreta latere, poenas indignis infert dat praemia dignis.*“

In den vertieften Bogenzwickeln über den Capitälen der doppelten emaillirten Säulchen erblickt man heute auf jeder der Langseiten, erhaben aufliegend, emaillirte Rundmedaillons, die verschiedenartige Vierpassformen zeigen, welche im Inneren durch ein Pflanzenornament in Kreuzform gefüllt sind.

Die Abschrägungen der Bedachungsflächen zu beiden Langseiten des Reliquiariums sind an den äusseren Firsten abgegrenzt durch zwei reichverzierte Bandstreifen, an welchen ebenfalls wieder viereckige Plättchen von vielfarbigem matten Email mit kleinen Filigranplatten abwechseln. Die Bedachungsflächen selbst zeigen heute leider nicht mehr ihren ehemaligen reichen Schmuck von getriebenen Goldblechen, und sind dieselben unter Kleeblattbogen mit acht kleineren Tafelmalereien belegt, die keinen besonderen Kunstwerth beanspruchen können, und, aus neuester Zeit herrührend, in Oelmalereien einzelne Episoden aus der Geschichte des A. T. veranschaulichen, welche mit acht analogen Darstellungen aus der Geschichte der heil. drei Könige in Bezug gesetzt sind. Wenn dem Berichterstatter Vogel aus dem Jahre 1781 Glauben beizumessen ist, so waren noch in diesen Flächen in neun länglich runden Abtheilungen verschiedene Scenen aus dem Leben des Erlösers ersichtlich, und zwar waren nach Angabe unseres Autors je drei und drei dieser getriebenen Darstellungen von einem viereckigen emaillirten Bande, Inschriften enthaltend, abgeschlossen. Jetzt wird diese ganze Bedachung nach den vier Seiten auch durch emaillirte Inschriften eingefasst, jedoch zeigen hinzugefügte Emailstreifen mit Ornamenten an den beiden Schmalseiten, dass diese Inschriften früher eine andere Aufstellung und Einrichtung hatten.*)

Wir sind nicht in der Lage, heute näher anzugeben, von welcher artistischen Beschaffenheit die in vergoldetem Silberblech getriebenen Basreliefs waren, welche diese Bedachungsflächen des unteren Reliquienkastens ausschmückten und heute leider in französischer Genremalerei nach Raphael'schen Reminiscenzen, von einem Kölnischen Maler B. Beckenkamb herrührend, ausgefüllt worden sind. Es ist wahrscheinlich, dass diese Bedachungsflächen mit ähnlichen, kunstreich getriebenen Basreliefs in kleineren quadratischen Flächen ausgestattet waren, wie man dieselben heute noch an dem prachtvollen Reliquienschreine bewundert, der die Gebeine des berühmten engelländischen Märtyrers, des heil. Albanus, birgt. Wir werden den-

*) Es möge gestattet sein, die emaillirten Inschriften auf den Umrandungen sowohl der unteren wie oberen Bedachungsflächen hier mit Stillschweigen zu übergehen, indem dieselben auf Anordnung von Prof. Wallraff, so gut es damals angehen mochte, nach so vielen Entstellungen und Verkürzungen wieder zusammengesetzt und nothdürftig ergänzt worden sind. Schon in den Tagen des oft genannten Vogel, der auf Befehl des vorletzten Churfürsten Maximilian Friederich 1781 in einer unkritischen Zeit vorliegenden Prachtschrein abzubilden und zu beschreiben versuchte, war bereits die richtige Aufeinanderfolge und der Zusammenhang dieser Inschriften gestört. Vgl. die Lesung der vielen Emailinschriften nach Wallraff's Conjecturen in dem Buche: Historische Beschreibung der berühmten hohen Erzdomkirche zu Köln am Rhein von A. E. d'H... bei Heberle 1821.

selben in der III. Lieferung dieses Werkes ausführlicher beschreiben und durch Zeichnungen veranschaulichen.

Richten wir nun unsere Aufmerksamkeit auf die Langseiten der oberen Abtheilung des Reliquienschreins in ihren vielen figürlichen getriebenen Darstellungen, so will es scheinen, dass diese beiden oberen Langseiten noch ziemlich in ihrer primitiven Form vorhanden sind, mit Abrechnung der Figuren und Bogennischen, die bei der Verkürzung des Schreines auf jeder Seite unglücklicher Weise beseitigt worden sind.

Gleichwie an den unteren Langseiten unter Kleeblattbogen die grossartigen Bilder der Propheten, als die Vertreter des alten Testamentes, thronen, so hat der Künstler die oberen Langseiten des Reliquienkastens entsprechend mit den sitzenden Bildwerken der Repräsentanten des neuen Bundes, den zwölf Sendboten, figurenreich ausgestattet. Dem obengedachten Autor zufolge ersah man ehemals an diesen oberen Langseiten inmitten von je 6 und 6 Aposteln unter einem Rundbogen einen Seraphim mit Ueberschrift:

„*Seraphim ardens Charitate.*"

Diese einzelnen, grossartig componirten und technisch vortrefflich ausgeführten Bildwerke der Apostel, sitzend auf 12 reichverzierten Stühlen nach dem Spruche: „*iudicantes tribus Israel*", sind durch emaillirte Inschriften kenntlich gemacht, die in hinkenden leoninischen Versen zugleich mit dem Namen des betreffenden Apostels andeuten, durch welches Marterwerkzeug derselbe die Palme des Lebens errang; sie lauten:

1. *Fert Petrus insigne crucis signum, in cruce passus.*
2. *Transmisit coelo Jacobum tua pertica fullo.*
3. *Funibus extensum tulit Andream crucis ara.*
4. *Ense cruentatus Jacobus major gerit ensem.*
5. *Matthaeum mensis coelestibus addidit ensis.*
6. *Constantis fidei cutis est nota Bartholomaei.*

Auf der linken Langseite erblickt man an der entsprechenden Stelle die übrigen 6 Apostel, die durch folgende Verse näher gekennzeichnet werden:

1. *Ense cadens Paulus necis in signum tenet ensem.*
2. *Vas olei fervens evasit virgo Joannes.*
3. *Morte crucis Philippe trucis superas scelus hostis.*
4. *Thomas ense cadit, sed victor ad aethera vadit.*
5. *Fuste Simon triplici caesus petit atria coeli.*
6. *Mundi pressuris Judam rapit ista securis.*

In der Mitte dieser 6 Apostel auf der linken Seite prangte ehemals ein Cherubim mit der Inschrift:

„*Cherubim plenitudo Scientiae.*"

Ausser diesen Symbolen tragen 9 verschiedene Apostelstatuen in der Linken noch umfangreichere Bauwerke, wodurch ohne Zweifel die von denselben gestifteten Kirchen vorgestellt werden sollen.

In den äusseren Einfassungsrändern, die gleichsam als Bänder die ganze Wandung umgeben, liest man in goldenen Majuskeln auf blauem emaillirten Felde:

„Judex, quem nulla queunt secreta latere,
Poenas indignis infert, dat praemia dignis.
Hos Dominus nobis Semen patresque reliquit,
Ne mutos faceret nos asperitas vitiorum.
Hi terrendo minis, miris radiando, pluendo
Doctrinis, mundi sordes lavere profanas.“

In den Bogenzwickeln über dieser sechsfachen Arkadenstellung ersieht man als Ausfüllung auf jeder Seite fünf Brustbilder von weiblichen Figuren, allegorisch sinnbildend verschiedene christliche Tugenden, welche durch Emailschriften im Hintergrunde näher benannt sind, und zwar auf der linken Seite: *largitas, bonitas, misericordia, concordia, temperantia, humilitas, sobrietas;* und auf der rechten: *pax, benignitas, prudentia, obedientia, sapientia, castitas, parcitas.*

Noch fügen wir hier hinzu, dass die Würfelcapitälchen auf sämmtlichen freistehenden Säulchen *à jour* durchbrochen sind und abwechselnd eines der Thiersymbole der vier Evangelisten zeigen. Leider hat die obere schräge Bedachung des zweiten Gefaches des Reliquienschreines der heil. drei Könige eine gänzliche Umgestaltung erlitten, so dass von den primitiven Belegplatten in getriebenen Figuren heute nichts mehr zu ersehen ist. Die Armuth der heutigen Ornamentation, die unter Glastafeln eine grünliche Marmorirung erkennen lässt, hat auf dieser Bedachung von Glas höchst kläglich kleinere Engel in getriebenem Kupferblech ohne den geringsten Kunstwerth als hinkende Ornamente anzubringen gesucht.

Dem oben citirten P. Vogel zufolge ersah man auf den obersten Abschrägungen als Deckel auf jeder Seite unter drei Bogenstellungen figürliche Darstellungen, die auf „die Auferstehung des Fleisches“ Bezug hatten; jedoch unterlässt es unser Gewährsmann, anzuführen, ob diese bildlichen Darstellungen in edlem Metall getrieben, oder in Email und Niell ausgeführt waren.

Der obersten Dachfirste entlang erhebt sich als Bekrönung und Abschluss ein durchbrochenes Laubgesimms mit romanischen Ornamenten; auch erblickt man in dieser Kammverzierung vier runde Kugeln mit vielfarbigen emaillirten Ornamenten belebt, wie sie überhaupt auf keinem der grösseren Reliquienschreine, die uns am Rheine bekannt geworden sind, fehlen, und als *„pommes d'amour“* vielleicht an dieser hervorragenden Stelle eine symbolische Deutung finden mögen. Diese *„globus“* in älteren Inventaren, auch *„malogranata“* genannt, dürften etwa als Blüthen und Wohlgerüche aufgefasst und betrachtet werden, die über dem Grabe der Heiligen, welche *„in odore suavitatis“* hier beigesetzt sind, zum Himmel emporsteigen.

Es erübrigte nun noch, die hintere Façade des vorliegenden Prachtwerkes in Folgendem näher zu skizziren. Die Anordnung und Eintheilung der Ornamente an dieser schmäleren Rückseite ist durchaus verschieden von den drei übrigen. Es hat nämlich der Künstler den unteren umfangreicheren Hauptschrein nach hinten hin durch zwei grössere einfassende Giebelfelder abgetheilt. Unter dem brei-

ten Giebel zur Rechten erblickt man als Hautrelief die Kreuzigung des Heilandes dargestellt, und zwar ist der Gekreuzigte hier noch, der älteren Anschauung der Byzantiner zufolge, am Kreuze abgebildet, stehend auf einem breiten „*suppedaneum*“ mit geradlinig ausgestreckten Armen, mehr als verherrlichter Gottmensch, wie er gleichsam vom Kreuze herunter das Menschengeschlecht segnend umfasst. Zu beiden Seiten des gekreuzigten Erlösers ist wie gewöhnlich die Passionsgruppe, Johannes und Maria, zur Anschauung gebracht. Das Kreuz selbst, woran der Heiland gewissermaassen zu thronen scheint, ist ebenfalls durch die Kunst ideal behandelt, indem die breiten Flächen desselben vollständig mit Filigranarbeiten und edlen Steinen ausgeschmückt sind. Der breite Kleeblattbogen, dessen oberer Rand reich mit einer erhaben aufliegenden Filigranverzierung, abwechselnd mit vielfarbigen Halbedelsteinen, besetzt ist, zeigt noch eine vertieft stehende Nebenumrandung in blauem Email, worin man die Namen der beiden Standbilder „*Sanctus Joannes, Sancta Maria*“ gewahrt. Ueber dem Haupte des Heilandes liest man folgende merkwürdige, abgekürzte Inschrift: „*Mor. Mor. Mor. Mor. Mor.*“, welche vielleicht durch den folgenden oder durch einen ähnlichen Spruch: „*Mortem mortiferam morituris morte moratur*“ zu lösen sein dürfte.

In dem Giebel über diesem Kleeblattbogen hat der Künstler, soweit es der Raum zuliess, drei Kreissegmente, von breiten Filigranrändern abgefasst, angebracht, aus welchen als Hautreliefs zu beiden Seiten des Gekreuzigten die allegorischen figürlichen Darstellungen von Sonne und Mond sich erheben, die bei dem Sterben des Heilandes ihren Schein verloren. In einem grösseren Medaillon über dem Haupte des Heilandes steht eine trauernde Engelsgestalt, die in Form eines aufgeschlagenen Buches den „*titulus crucis*“ hält, mit der bekannten Inschrift: „*Jesus Nazarenus, Rex Judaeorum.*“

Die inneren Abschrägungslinien dieses Giebels geben ebenfalls die erläuternde Emailinschrift zu erkennen:

„*In cruce pendebat, solvens quaè non rapiebat.*“

Da, wo die beiden ebengedachten Giebel nach unten in einem stumpfen Winkel sich vereinen, erscheint unter einem Baldachin im Rundbogen das 29 Centimeter hohe, getriebene Standbild des Propheten Jeremias, der auf einem Spruchstreifen in kräftiger Gravirung den bekannten Spruch hält: „*Vere languores nostros ipse portavit, cujus livore sanati sumus.*“

Leider sind bei der jüngsten Wiederherstellung die kunstreich emaillirten Säulchen, welche den eben erwähnten Rundbogen trugen, fortgefallen und durch zwei glatte Säulchen ohne Kunstwerth ersetzt worden.

Auf dem daneben befindlichen Kleeblattbogen unter einem einfassenden breiten Giebel von der Grösse des ebenerwähnten, hat der „*aurifaber*“ in drei getriebenen Figuren, analog mit den drei Figuren der Kreuzigung, die Geisselung des Heilandes zur Anschauung gebracht. Unter der mittleren höheren Bogenlaube ersieht man nämlich den an die Säule gebundenen Gottmenschen, wie er von den Kriegsknechten die Geisselhiebe empfängt; die beiden Schergen sind bekleidet in orientalischer Art mit spitzem Judenhut. Auch hier liest man wieder in dem

abschliessenden inneren Rande des Giebels eine Emailinschrift, die den erklärenden Spruch enthält:

„*Victima vera Jesus, consputus verbere caesus.*“

In der mittleren dreieckigen Vertiefung, welche gebildet wird durch den Aneinanderschluss der beiden Giebel, sowie durch den Aufsatz des zweiten oberen Kastens hat der Künstler ein anderes Bildwerk angebracht, welches das Brustbild eines Erzbischofes zeigt, bekleidet mit der Miter und Casel. Eine Emailinschrift im Tiefgrunde dieser Statuette besagt deutlich, dass dieses Hautrelief jenen Kirchenfürsten Kölns vorstelle, der die Reliquien der drei Weisen aus dem zerstörten Mailand nach Köln überbracht habe, sie lautet:

„*Regum translator Reinaldus Episcopus Archi.*“

Zu beiden Seiten dieser Halbfigur waren ehemals die Brustbilder zweier Engelsgestalten angebracht, welche entweder Sprüche hielten, die auf die Uebertragung der Reliquien Bezug hatten, oder aber die bischöflichen Insignien trugen.

Der hintere Giebel des oberen Reliquiariums ist ebenfalls wieder mit einem reichen figuralen Schmuck ausgestattet, und zeigt unter einer dreifachen Rundbogenstellung das Standbild des Heilandes als Vergelter, wie er den beiden, durch Ueberschriften näher bezeichneten christlichen Helden, Felix und Nabor, die Krone der Glorie reicht und zu denselben die Worte der Belohnung zu sprechen scheint, welche man in der darüber befindlichen Emailinschrift liest:

„*Sumite pro meritis Regni diadema perhennis.*“

Durch diese Darstellung hat der Künstler so zu sagen die Apotheose der beiden Heiligen bildlich darstellen wollen, deren Ueberreste in dem oberen Schreinwerke enthalten sind.

In drei Rundbogencompartimenten oberhalb dieses Kleeblattbogens erscheinen drei Figuren, wovon jedoch zwei, ohne Stylgepräge, neuesten Ursprunges sind, als Sinnbilder der durch die Emailinschrift angedeuteten Tugenden:

„*Fides vera, Spes firma, Charitas perfecta.*“

Auch an dieser Stelle erhält das ganze Giebelfeld im Inneren durch eine emaillirte Inschrift einen sinnreichen Abschluss, welche lautet:

„*Vera fides, perfectus amor, spes firma fuêre*
His via Martyrio quae Regna poli meruêre.
His tribus armatus Martyr milesque beatus
Frater Naboris pariter cum fratre laboris
Possidet in Coelis felicia praemia Felix.“

Auf der rechten und linken Seite der obersten Verdachung befanden sich ebenfalls auf Metallstreifen ciselirte und vergoldete Inschriften, die jedoch zerstückelt und von den Restaurateurs so durcheinander geworfen worden sind, dass man ihren Sinn nicht mehr herauszufinden vermochte. Dem sel. Wallraff ist es mit Mühe gelungen, aus den Ueberresten folgende Zusammenstellung zu Stande zu bringen, die wir hier wiedergeben, ohne jedoch für deren Richtigkeit bürgen zu wollen.

Auf der rechten Seite:

„Judicii memores nos haec monet esse statera.
Nec data tunc flecti poterit sententia vera.
Quidquid congessit studium mortale cremabit
Sic docet esse Deum, quem nomen, vita reatus
Oppositum docet esse Deo, cadit ergo cadentem
Mors rapit aeterna, justos beat aula superna.“

Auf der linken Seite:

„Mundus ut aeternum forma niteat meliori
In cinerem caro versa prius mirabile factu.
Hic redit in carnem, sic credat quisque fidelis
Hic caro de cinere putri reparanda docetur.
Articulus fidei patet hic, quem siquis inanem
Esse putat, mortis tamen ad tormenta resurget.“

Im Vorstehenden hätten wir in einigen Zügen den grossartigen Kunstreichthum angedeutet, den die frommen Vorfahren mit lobenswerther Opferwilligkeit aufgeboten haben, um die Ruhestätte derjenigen auf's prachtvollste auszuschmücken, die als Erstlinge unter den Heiden vom Sterne geleitet wurden, dem neugeborenen Gottmenschen den Tribut der Verehrung und Anbetung zu zollen.

Die sterblichen Ueberreste dieser drei Weisen ruhen in dem unteren prachtvollen Hauptschreine, und bei Wegnahme des mittleren Deckverschlusses an der vorderen Hauptfaçade des Reliquiariums sind die drei Häupter derselben an grösseren Festtagen den Gläubigen zur Verehrung ersichtlich.

Bis zur französischen Revolution ruhte auf jedem dieser ehrwürdigen Schädel eine kostbare Krone von je sechs Pfund Gewicht an Gold und Perlen, und diese Kronen waren mit einem reichen Schmuck von edelen Steinen auf das herrlichste ausgestattet. Die Geschichte gibt die näheren Umstände nicht an, wie es gekommen ist, dass diese drei Prachtkronen gegen Schluss des vorigen Jahrhunderts auf der Flucht spurlos verloren gegangen sind. Wahrscheinlich sahen sich diejenigen, deren Händen auf der Flucht so kostbare Pfänder anvertraut waren, in die traurige Lage versetzt, diese Kronjuwelen zu veräussern, um im Auslande ihre Lebensexistenz zu gewinnen, da keinerlei Subsidien von der Heimath aus ihnen ferner zugehen konnten. Die heutigen Kronen haben wenig Metallwerth und noch weniger Kunstwerth.

Wir machen schliesslich noch darauf aufmerksam, dass das einfache Gestell, worauf die Häupter der drei Weisen mit unterlegten kleinen Seidenkissen ruhen, mit 17 Edelsteinen verziert ist, wovon 9 als sehr werthvolle Gemmen und Caméen aus dem classischen Zeitalter anzuführen sind.

Um diese Reliquienhäupter vor unbefugter Berührung sicher zu stellen, hat man bereits im vorigen Jahrhundert ein kunstloses Gitterwerk in unschöner, stylwidriger Form hier eingelassen, welches stellenweise mit alten unfaçettirten Edelsteinen in primitiver Fassung besetzt ist. Auf demselben erblickt man, ebenfalls

unzweckmässig an dieser Stelle angebracht, die Namenszüge der drei Weisen, und zwar aus Rubinen zusammengesetzt:

„*Caspar, Melchior, Balthasar.*“

In der unteren Vertiefung dieses Schreines sind ehrfurchtsvoll die übrigen Gebeine der heil. drei Könige beigesetzt, welche indessen nicht ersichtlich sind, und wovon eine Inschrift rühmt, „dass nichts davon entfernt und anders wohin gebracht worden sei.“

In dem oberen Aufsatze, welcher für sich einen selbstständigen Reliquienkasten bildet, sind die Ueberreste der Märtyrer und heil. Krieger Felix und Nabor, wie vorhin schon angedeutet, eingeschlossen, die dem Martyrologium zufolge unter der Regierung des Kaisers Maximilian zu Lodi um des Glaubens willen den Tod erlitten, und die zugleich mit den Leibern der heil. drei Weisen vom Erzbischof Reinald von Dassel aus dem zerstörten Mailand nach Köln überbracht wurden.

Am Schlusse unserer Beschreibung angelangt, dürfte es wohl von nicht geringem Interesse sein, den Ort und die Zeit näher zu ermitteln, wo und wann das in Rede stehende Prachtwerk mittelalterlicher Goldschmiedekunst seine Entstehung gefunden habe, und zugleich auch auf die Parallelen hinzuweisen, die in der analogen Technik und in verwandter Form sich heute noch im Occidente erhalten haben.

Dass dieses hervorragende Meisterwerk der Goldschmiedekunst in jener Stadt von kunstgeübter Hand ausgeführt worden ist, wo sich heute noch, wie in keiner anderen Metropole des Occidentes, die meisten und grossartigsten Ueberbleibsel kirchlicher Goldschmiedekunst des Mittelalters gerettet haben, kann wohl nicht dem leisesten Zweifel unterliegen. Schon aus dem Umstande, dass sich in den Mauern Kölns noch bis zur Stunde nach so vielen Stürmen, Verwüstungen und Verschleuderungen acht mehr oder weniger in der Composition und Technik gleichartige hervorragende Reliquienschreine vorfinden; aus dem Umstande ferner, dass in der nächsten Umgebung Kölns noch sieben ähnliche „*arca*“ von grosser Vorzüglichkeit und hoher technischer Vollendung sich gerettet haben, die sämmtlich den unläugbaren Typus der Kölnischen Formen und der Kölnischen Meister an der Stirn tragen, glauben wir den naheliegenden Schluss ziehen zu dürfen, dass auch der kostbarste Reliquienschrein, den Köln aufzuweisen hat, gleich den übrigen noch vorfindlichen, von einem ausgezeichneten Meister damaliger Zeit im alten Köln angefertigt worden ist. Auf Gründe fussend, welche wir später an anderer Stelle beibringen werden, glauben wir die Ansicht aussprechen zu dürfen, dass die Gebilde an dem vorliegenden Schreinwerke nicht von einem Laienmeister der Kölnischen Goldschmiedekunst, die im XII. Jahrhundert noch nicht als geschlossene Innung sich gebildet hatte, sondern unter Leitung und nach Angabe eines kunstgeübten Benedictiners vielleicht aus der Abtei von St. Pantaleon zu Köln ausgeführt worden ist, deren „*opifices magistri argentarii*“ in allen metallischen Künsten, desgleichen im Emailliren und Nielliren, berühmt und sehr gesucht waren. Hinsichtlich der Zeit der Anfertigung des Schreines lässt sich eine möglichst eng abgeschlossene Periode angeben, in welcher dieses Prachtwerk der Goldschmiedekunst als ein würdiges „*receptaculum*“ zur Aufbewahrung so theuerer Pfänder

angefertigt worden sein dürfte. Da bekanntlich aus der Kirche des heil. Eustorgius nach der Zerstörung von Mailand im Jahre 1163 die Reliquien der heil. drei Könige, die sterblichen Ueberreste der Märtyrer Felix und Nabor, so wie die Häupter der Macchabäer vom Erzbischofe Reinald von Dassel nach Köln übertragen wurden, so dürften wohl noch einige Jahre vergangen sein, ehe man mit der Anfertigung eines prachtvollen Schreines zur Aufbewahrung jener Ueberbleibsel der drei Weisen, denen Köln nicht nur seinen grossen Ruf im Mittelalter, sondern auch den Bau seines Riesendomes zu verdanken hat, den Anfang gemacht. Das scheint uns ziemlich fest zu stehen, dass, da das getriebene Brustbild des Ueberbringers der oben erwähnten Reliquie aus Mailand, Reinald von Dassel, wie auf Seite 35 bemerkt worden, auf dem einen Kopftheile als freistehende Figur vorkommt, wohl mit Grund anzunehmen ist, dass bei Anfertigung des Schreines der ebengedachte gefeierte Begründer der Grösse Kölns bereits mit Tode abgegangen war und der Geschichte angehörte. Durch die grossen Pilgerzüge, die nach der Ueberbringung der kostbaren Schätze aus weiter Ferne allseitig nach Köln herbeiströmten und ihre Opfer ungemessen zur Verherrlichung dieser theuren Pfänder beibrachten, ist es erklärlich, dass vielleicht wenige Jahrzehnte nach der Ueberbringung durch diese Opfergaben von Pilgern und reichen Privaten theilweise die Mittel zur Anfertigung eines solchen kostbaren Schreines mit einem Prachtaufwande und einem Umfange, wie die christliche Welt deren keinen zweiten aufzuweisen hatte, aufgebracht waren. Es dürfte also die Anfertigung des besagten Reliquienschreines nach unserem Dafürhalten in den Beginn der neunziger Jahre des XII. Jahrhunderts zu setzen sein, so dass bei der Wahl und Krönung Otto's IV. 1198 durch den Erzbischof Adolph von Köln, von Seiten dieses gewählten und gekrönten deutschen Königs, vielleicht zur Vollendung des goldenen Prachtwerkes ein nicht unbedeutender Beitrag geleistet worden sein mochte. Deswegen ist ihm auch gleichsam als Donator die Ehre widerfahren, dass er späterhin an der vorderen Hauptfaçade, wie oben bemerkt, gleichsam als vierter der anbetenden und opfernden Könige in Relief dargestellt wurde, wie er, ein Kästchen mit Gold haltend, sich bestrebt, die Grabesstätte derjenigen zu verherrlichen, die in der Fülle der Zeiten mit Gold, Weihrauch und Myrrhen, dem neugeborenen Heiland als König, Gott und als Mensch in ihren Geschenken zu huldigen, aus weiter Ferne gekommen waren. Ob durch diesen reichen Beitrag Otto's IV. vielleicht die vordere Hauptfaçade des Kopftheiles in gediegenem Golde angefertigt worden ist, kann heute nicht mit Sicherheit nachgewiesen werden.

Wenn es auch, bei dem Fehlen von genaueren geschichtlichen Daten, heute schwieriger ist, zu bestimmen, ob der Prachtschrein der heil. drei Könige in dem engen Zeitraume von wenigen Jahren oder überhaupt in zwei getrennten Zeitepochen zur Ausführung gekommen ist, so hat uns doch eine mehrtägige genauere Besichtigung und ein eingehendes Detailstudium der schönen Formbildungen des besagten Schreines die volle Ueberzeugung beigebracht, dass der mehrgemeldete Reliquienschrein vollständig in allen seinen Theilen mit dem Schlusse der romanischen Kunstepoche zur Vollendung gekommen ist, und dass in der folgenden

gothischen Kunstperiode kein ergänzender wesentlicher Theil hinzugefügt wurde. Gleichwie die Kirchen von St. Gereon und St. Cunibert zu Köln in ihren charakteristischen Formen theilweise die Hartnäckigkeit der alten überlieferten, auf classischen Grundformen beruhenden architectonischen Bildungen erkennen, theilweise aber auch den unleugbaren allmäligen Einfluss der in Bildung begriffenen Spitzbogenformen ziemlich stark durchblicken lassen, so charakterisiren gleichfalls nicht nur die Grundanlage des vorliegenden goldenen Bauwerkes, sondern vorzüglich eine Menge von Detailformen jene interessante Periode der Kölnischen Goldschmiedekunst, wo die Formen des herrschenden Tagesstyles in ihrer höchsten Entwickelung schon leise das Eindringen eines neuen Kunststyles zu erkennen geben, und man möchte daher nicht mit Unrecht das gelungene Product der Goldschmiedekunst im nordwestlichen Europa als ein Meisterwerk des „Uebergangsstyles" zu benennen berechtigt sein. Namentlich verrathen die prachtvoll getriebenen sitzenden Statuetten der Apostel und Propheten an den beiden Langseiten des Reliquienschreines ein grosses Streben nach Naturwahrheit und Individualisirung, und die mit grösserem Verständniss der körperlichen Formen behandelten Bildwerke, sowie der zierlich nach der Natur behandelte Faltenwurf zeigen, dass der Künstler, von dem die Composition der ebengedachten Bildwerke herrührt, vollständig mit den Ueberlieferungen der typischen byzantinischen Darstellungsweise gebrochen und Formen zu Wege gebracht hatte, die als Uebergänge zu betrachten sind zu den zarteren Compositionen und lebensvolleren Darstellungen, wie der Bildhauer dieselben in der Blüthezeit der Gothik zu gestalten wusste.

Wie schon im Vorhergehenden bemerkt worden ist, hat das „*scrinium trium regum*" in verschiedenen Zeitläufen mehrere sogenannte Restaurationen erfahren, die vom Standpunkte einer auch nur gelinden Kunstkritik eher als Devastationen bezeichnet werden müssen. Die erste derartige Wiederherstellung scheint nach einem Brande im XVI. Jahrhundert erfolgt zu sein, wodurch der Schrein selbst in einzelnen wesentlichen Theilen beschädigt worden ist.*) Gleich nach diesem Brandunglück und als Folge davon scheint man unter dem Kurfürsten Maximilian Heinrich aus dem Hause Baiern eine eigene Capelle mit feuerfester Wölbung in dem Abschlusschörchen hinter dem Hochaltar, wo sich dieser Einbau im überladenen Renaissancestyl heute noch befindet, errichtet zu haben.**)

*) Wie der bekannte Forscher der Kölnischen Specialgeschichte, Freiherr von Mering, uns mitzutheilen die Gewogenheit hatte, wurden bei diesem Brande die Reliquien der heiligen drei Könige und einzelne Kleinodien des Schreines in die Wohnung eines seiner Ahnen, des damaligen Domherrn von Mering, geflüchtet, wo sie wahrscheinlich bis zu der gleich darauf erfolgten Wiederherstellung des Schreines verblieben.

**) Dem Berichte Crombach's zu Folge befand sich ehemals in demselben Muttergotteschörchen der Schrein der heil. drei Könige frei aufgestellt und nach allen Seiten von einem schweren eisernen Gitter umgeben, wahrscheinlich in ähnlicher Weise, wie wir heute in der Sakristei der prachtvollen St. Elisabethenkirche zu Marburg den reichen kostbaren St. Elisabethenschrein aufgestellt und von einem kunstreich gebildeten Eisengitter nach allen Seiten so verschlossen fanden, dass die Besichtigung des Schreines nicht erschwert, jedoch auch die sichere Aufbewahrung desselben nicht im Mindesten gefährdet war.

Wahrscheinlich ist es nun, dass nach diesem Brande eine Wiederherstellung der vorderen Hauptseite des Schreines, namentlich aber auf dem beweglichen Deckverschlusse desselben in jenen überladenen Formen des Rococcostyles erfolgt ist, auf die wir schon vorhin in der Beschreibung vorübergehend aufmerksam gemacht haben. Mit dem Eintritt der grossen französischen Staatsumwälzung, die die Rechtsbegriffe in so vielen Köpfen damaliger Zeit in Verwirrung gebracht hatte, wäre auch die kostbare Grabesstätte der Schutzpatrone Kölns ein Raub der Fremden geworden, wenn nicht im Jahre 1794 das damalige Capitel die Vorsorge getroffen hätte, den Schrein in seine einzelne Theile zerlegen zu lassen. Diese Bruchtheile wurden zugleich mit den übrigen Schätzen der Sakristei zuverlässigen Männern anvertraut, die mit denselben nach Westphalen flüchteten und so, fern von der Rheingrenze, auf neutrales Gebiet dieselben in Sicherheit brachten. Als die Zeiten sich wieder ruhiger gestalteten, da erlebte im Jahre 1804 die alte Metropole Köln die Freude, dass im festlichen Triumphzuge die Gebeine der obengedachten Stadtpatrone, sowie das kostbare Schreinwerk, wenn auch in viele Theile zerlegt und vielfach beschädigt, in die Halle des Domes wieder zurückgeführt wurden. Jener patriotische Kölner, den die Geschichte seiner Vaterstadt als Beschützer und Erretter zahlreicher vaterländischer Kunstdenkmäler fortwährend mit Verehrung nennen wird, erhielt bei Zurückführung der Reliquienschätze den ehrenvollen Auftrag, die Aufstellung und Wiederherstellung des vorliegenden Reliquienkastens zu leiten und zu überwachen. Wallraff übertrug diese Wiederherstellungsarbeiten einem damaligen bewährten Meister der Kölnischen Goldschmiedezunft Pollak und seinen Söhnen. Da aber Wallraff als Sohn seiner Zeit die classische Antike als das Ideal aller Kunst betrachtete und der ganzen Zeitrichtung Sinn und Verständniss der romanischen christlichen Kunstformen dunkel und verschlossen war, so konnte damals an eine gründliche, stylgetreue Wiederherstellung des Dreikönigenkastens im Sinne seiner ersten Verfertiger nicht im entferntesten gedacht werden, und ist deswegen die Restauration, die von Meister Pollak vorgenommen wurde, als eine durchaus misslungene und stylwidrige zu beklagen, wie das alle Zuthaten und Detailformen, die von Pollak herrühren, nur zu deutlich bekunden. Unbegreiflich aber bei dieser sonderbaren Restauration ist der Umstand, dass man sich bei dieser letzten unglücklichen Zusammensetzung veranlasst sah, den Schrein der heil. drei Könige in seinen wesentlichen Theilen zu alteriren, einzelne Compartimente ausfallen zu lassen und in die Proportionen und Dimensionen desselben störend und ändernd einzugreifen. Man hat nämlich bei dieser letzten Zusammenstellung mitten an den Langseiten des Schreines eine Bogenstellung in der ganzen Höhe des Schreines ausfallen lassen, wodurch selbstverständlich auch vier dazu gehörige Statuetten von sitzenden Heiligenfiguren fortgefallen sind, wie wir das schon vorhin gerügt haben. Die Gründe zu dieser unverzeihlichen Modification in den Hauptformen des prachtvollen Reliquienschreines sind uns unbekannt, und wollen wir zur Entschuldigung annehmen, dass vielleicht einzelne Figuren auf der Flucht abhanden gekommen waren, oder so stark beschädigt gewesen sein mochten, dass man an einer Wiederherstellung derselben zu zweifeln Grund zu haben vermeinte.

Trotz der Vorsorge Wallraff's liessen sich bei dieser Aufstellung auch die vielen früher angegebenen Emailinschriften nicht so ordnen, wie sie von den ersten Anfertigern des prachtvollen Schreines aufgestellt und in richtiger Aufeinanderfolge angeordnet worden sind. Am meisten aber muss beklagt werden, dass die Wiederhersteller des Reliquienschreines zu Anfange dieses Jahrhunderts unbegreiflicher Weise sich veranlasst sahen, auch die getriebenen Bildwerke als Basreliefs, womit, nach unserem Dafürhalten, die Quadraturen sämmtlicher Bedachungsflächen des doppelten Reliquienschreines kunstreich überdeckt und verziert waren, beseitigten und durch auf Metallbleche gemalte, reich scenerirte Malereien ergänzen liessen, die, wenn auch von einem tüchtigen Künstler der damaligen Zeit grösstentheils nach bekannten Vorbildern von Raphael aus den Logen des Vaticans angefertigt, dennoch mit den altehrwürdigen Grundformen des besagten Schreines im grellsten Widerspruch standen. Wir lassen hier die Frage unerörtert, ob an diesen Stellen ähnliche Bildwerke vielleicht in grossen emaillirten Platten kunstreich dargestellt, ähnlich wie wir dieselben heute am Reliquienschreine des heil. Heribert als grosse Rundmedaillons noch bewundern, sich ehemals befunden haben, oder ob, was uns wahrscheinlicher erscheint, nach Analogie der meisten Reliquienschreine aus dieser Epoche an dieser Stelle, wie wir oben andeuteten, aus dünnem Silberblech getriebene Scenerien angebracht waren, wie das die unkritische Beschreibung von Vogel aus dem vorigen Jahrhunderte anzudeuten scheint. Dass überhaupt diese fraglichen Theile des Reliquienkastens ehemals anders kunstreich ausgestattet waren und nach der Wiederherstellung die öffentliche Meinung in Köln sich unvortheilhaft über diese beliebte Neuerung an dem Schreine ausliess, lässt sich schon aus dem Umstande entnehmen, dass nach der Aussage eines glaubwürdigen Geschichts- und Kunstforschers, dem wir diese Notiz verdanken, es nach dieser Wiederherstellung und Neuerung allgemein in Köln verlautete, „die früheren Darstellungen und Bildwerke wären doch viel schöner gewesen.“

Noch eine dritte gefahrvolle Katastrophe hatte der Schrein der heil. drei Könige in neuerer Zeit zu bestehen. Es war im Jahre 1827, als es ein frecher Dieb wagte, sich Abends im Dome einschliessen zu lassen, um einen Raub an dem kostbaren Behälter zu begehen. Wirklich gelang es ihm, durch die damals leider nicht verschlossenen Gitter der Dreikönigencapelle einzusteigen und den Schrein mit Gewalt seiner werthvollen Goldbleche und Kleinodien zu entkleiden. Die Kirchendiener sahen mit Entsetzen früh Morgens den Frevel, der an heil. Stätte verübt worden war, während es dem Kirchendiebe gelang, bei dem Dunkel der Frühe mit seinem Raube aus der geöffneten Kirche zu entwischen. Was von Menschenhänden nicht vorsichtig genug verschlossen und verwahrt worden war, schien von der wachenden Vorsehung vor seinem gänzlichen Verschwinden beschützt zu werden. Der Frevler hatte nämlich, wir wissen nicht, aus welchen Gründen, die gestohlenen Gold- und Silberbleche in einem Felde vor Köln, nahe bei Melaten, vergraben, und die später hinzugefügten Kronen, nachdem er sie als unächt und werthlos erkannt hatte, auf demselben Felde weggeworfen. Diese Kronen wurden gleich darauf gefunden, und verhalfen auch zur späteren Auffin-

dung der übrigen gewaltsam entfremdeten Kostbarkeiten. — Durch diesen verübten Frevel hat in neuester Zeit das prachtvolle Schreinwerk abermals sehr gelitten; obschon die abgerissenen Goldbleche und kunstreichen Bekleidungen gleich wieder nach ihrer Auffindung hinzugefügt worden sind, so kann man doch noch heute in der Zusammenfügung deutliche Spuren dieser Beraubung und Entstellungen erkennen.

Bei Besprechung der vielen Vorzüge des in Rede stehenden prachtvollen Reliquienschreines erübrigt es noch, auf einige Parallelen aufmerksam zu machen, die in Hinsicht ihrer delicaten technischen Ausführung und Grossartigkeit der Composition einige Aehnlichkeit mit dem vorliegenden Prachtwerke der Kölnischen Goldschmiedekunst aufzuweisen haben. Anstatt diese Aehnlichkeit an kirchlichen Kunstschätzen aus weiter Ferne, namentlich an den beiden Hauptmeisterwerken kirchlicher Goldschmiedekunst in Italien, der bekannten Palla d'oro in St. Marco zu Venedig und den in Gold getriebenen ähnlichen Altarbekleidungen von St. Ambrogio in Mailand, nachzuweisen, wollen wir unsere Analogien mehr in der Umgebung aufsuchen, und verweisen deswegen auf die beiden kostbaren Reliquienschreine, wie dieselben als hervorragende Meisterwerke der Goldschmiedekunst des XII. Jahrhunderts dem Schatze des Münsters zu Aachen, der alten Krönungskirche deutscher Könige, zur Zierde gereichen, desgleichen auf den prachtvoll in getriebenen Goldblechen verzierten „*ambo*", der heute noch zur Absingung des Evangeliums an hohen Festtagen in der ebengedachten Stiftskirche benutzt wird. Sowohl diese beiden Reliquienschreine, als auch das gedachte „*lectorium*", haben von Meisterhand unter der Regierung der letzten Hohenstaufen zweifelsohne von Kölnischen Goldschmieden ihre Entstehung gefunden. Auch in dem nahen Belgien haben sich noch vereinzelt drei grössere Reliquienschreine erhalten, die ebenfalls aus dem XII. Jahrhundert herrühren und verwandte Formen zeigen mit denen, die wir an dem eben beschriebenen goldenen Mausoleum der drei Könige bewundern. Es sind das die grösseren Reliquienschreine in der Cathedrale zu Tournay, in der vormaligen Stiftskirche zu Huy an der Maas und der reiche Reliquienschrein des heil. Servatius in der Kirche des gleichen Namens zu Mastricht. Auch der Reliquienschrein in Siegburg, worin die irdischen Ueberreste des grossen Anno, dessen Ehre in letzter Zeit durch eingehende Geschichtsforschungen glänzend gerettet worden ist, sich befinden, hat trotz seiner heutigen Entstellung viele Analogien mit dem Dreikönigenschreine aufzuweisen. Von den vielen reichen Reliquienschreinen, die Köln noch vor der französischen Revolution aufzuweisen hatte, mögen mehrere wohl, aus der gleichen Kunstepoche stammend, von ähnlicher formeller Beschaffenheit mit dem Domschreine gewesen sein. Der reichste und kostbarste dieser Reliquienschreine war jedenfalls das grossartige Schreinwerk, worin die Gebeine des heiligen Severin in der Stiftskirche des gleichen Namens beigesetzt waren. Auch dieser Schrein, ganz in Goldblech getrieben, ist in den politischen Umwälzungen zu Anfange dieses Jahrhunderts unwiederbringlich in die Schmelze gewandert.

Am meisten Aehnlichkeit mit dem oben beschriebenen „*scrinium trium regum*" zeigt der grossartige und prachtvolle Reliquienschrein, worin ehemals die Gebeine

der heil. Elisabeth, Landgräfin von Hessen und Thüringen, geruht haben. Diese kostbare „*tumba*“ wird heute noch von Freunden mittelalterlicher Kunst in der bekannten Elisabethenkirche zu Marburg vielfach bewundert.*) Der Zeit nach dürfte derselbe nur um einige Jahrzehente später als der Dreikönigenkasten angefertigt worden sein. Was den grossartigen Schmuck der vielen, mit höchster Vollendung getriebenen, silbervergoldeten Statuetten betrifft, die nach vier Seiten den Elisabethenschrein zieren, so nehmen wir keinen Anstand, hier die Behauptung auszusprechen, dass diese kunstreich getriebenen Bildwerke, die 12 Apostel vorstellend, sowie der reiche Schmuck der ciselirten Laubarbeiten mit den vielen getriebenen Ornamentationen, die wir am Reliquienschreine der heil. drei Könige bewundern, in nächste Verwandtschaft zu setzen sind.

Da bei der Grundanlage des heutigen Domes das ebenbeschriebene Reliquiar bereits in seiner Vollständigkeit prangte, und die Schätze, die dasselbe barg, eine grosse Menge von Pilgern von allen Seiten in die Metropole des Rheines hinzogen, so entsteht die Frage, die wir hier vorübergehend nur in Kürze berühren wollen: wo beabsichtigte der Erbauer des Domes bei seiner Grundanlage den Reliquienschrein mit den Gebeinen der drei Weisen, das Palladium Kölns, aufzustellen? Dass er bei der Vollendung des Chores heute in der siebenten Abschlusscapelle, die gewöhnlich in den älteren verwandten Domen Frankreichs, als Mariencapelle, der Himmelskönigin geweiht ist, in alter Zeit eine blos vorübergehende, provisorische Aufstellung gefunden habe, mag wohl ziemlich einleuchtend sein. In neuester Zeit haben angesehene in- und ausländische Archäologen betreffs der Aufstellung des obenbeschriebenen, unvergleichlichen Schreinwerkes ihre Ansicht dahin ausgesprochen, dass es Absicht der ersten Bauherren gewesen sein dürfte, den Reliquienkasten unmittelbar hinter dem Pfarraltare, unter der Wölbung des Lettners, der, wie an allen grösseren Cathedralen des Mittelalters, den Chor als inneres Presbyterium vom Langschiffe trennt, so aufzustellen, dass hinter einem wohlversicherten und verschlossenen Gitterwerk der kostbare Schrein an Festtagen nach dem Fortziehen der inneren Vorhänge den Blicken der Gläubigen von allen Seiten zugänglich sein könnte. Wie Einige wollen, sollte es auch beabsichtigt gewesen sein, den Schrein und seinen Inhalt unmittelbar unter dem Kuppelthurme der Vierung des Kreuzes aufzustellen, und zwar, wie das auch in St. Peter zu Rom heute an derselben Stelle der Fall ist, in einem unterirdischen Grabgewölbe, das durch brennende Ampeln erleuchtet werden müsste. Unstreitig dürfte nach der nächstens bevorstehenden Fortäumung der störenden Sperrwand sich keine würdigere und passendere Stelle in dem vollendeten Dome, als für sich abgeschlossenes und doch allgemein sichtbares „*receptaculum*“ der heil. drei Könige, ergeben,

*) Leider hat religiöse Unduldsamkeit in den Tagen der Humanisten die irdischen Ueberreste der grossen Ahnfrau der hessisch-thüringischen Fürstendynastie aus der kostbaren Truhe entfernt und, damit kein Aberglaube mit den Gebeinen seiner „lieben Muhme“ getrieben würde, an unbekannter Stelle in der Unterkirche vergraben lassen. Die Geschichte nennt diesen Mann, der den fraglichen kostbaren Schrein seines werthvolleren Inhaltes beraubte, Landgraf Philipp, mit dem Beinamen den Grossmüthigen.

als an ebengedachter Stelle mitten zwischen den beiden Haupteingangsthüren, die unter dem Lettner den Eingang in das hohe Chor vermitteln. Hoffentlich wird alsdann auch bei dieser nothwendigen Uebertragung und würdigen Aufstellung des prachtvollen Reliquienschreines in nicht zu ferner Zukunft das Schreinwerk selbst, welches die irdischen Ueberbleibsel der Patrone des erhabenen Bauwerkes umfasst, von kunstgeübter Meisterhand in allen seinen Theilen eine solche durchgreifende Wiederherstellung erfahren, dass dadurch eine harmonische Uebereinstimmung und Gesammtwirkung in allen seinen einzelnen Theilen im Geiste seines ersten Schöpfers herbeigeführt werden wird. Durch eine solche styl- und kunstgerechte Wiederherstellung dürften dann für immer die Mängel und Entstellungen der zwei letzten sogenannten Restaurationen beseitigt werden.

45.

Erzbischöflicher Krummstab,

in Silber vergoldet, mit reichen durchsichtigen Schmelzen.

XIV. Jahrhundert. Grösste Länge 1 Meter 9 Decimeter. Länge der Röhre 1 Meter 48 Centimeter. Länge des oberen Aufsatzes mit der Krümme 43 Centimeter. Grösster Durchmesser der Krümme 11 Centimeter.

Von den reichen Domschätzen, die vor der französischen Invasion die alte Metropole Kölns in Besitz hatte, sucht man nach dem grossartigen Reliquienschreine der heil. drei Könige vergeblich, unter den heute noch erhaltenen Schätzen des Mittelalters, nach einem Kunstwerke aus der Blüthezeit des Kölnischen Goldschmiedegewerkes, das hinsichtlich seiner schönen und edlen Composition, sowie in Rücksicht der ausgezeichnet gelungenen technischen Ausführung mit dem vorliegenden Stabe der alten Kölnischen Erzbischöfe einen Vergleich eingehen könnte. Nachdem wir die meisten kirchlichen Kunstschätze des südwestlichen Europa's aufmerksamer besichtigt und erforscht haben, fügen wir zu dem eben Gesagten die Behauptung hinzu, dass sich heute in Cathedralschätzen, sowie in Privatsammlungen, nicht ein ähnliches Kunstwerk dieser Gattung mehr vorfindet, das einen Vorrang vor diesem prachtvoll ausgestatteten Hirtenstabe beanspruchen dürfte. Der Krummstab der ehemaligen Churfürsten Kölns, wie er sich heute noch trotz der vielen Stürme in ziemlich gut erhaltenem Zustande vorfindet, stammt aus jener interessanten Periode der Kölnischen Goldschmiedekunst, wo der „*aurifaber*“ zur Ausstattung seines Kunstwerkes nicht nur von der Architectur, so viel es seinen Zwecken diente, die Ornamente entlehnte, sondern wo er auch seine aus der romanischen Kunstepoche ererbte manuelle Fertigkeit in Darstellung von vielfarbigen Emails zur Ausschmückung der flachen Theile ausnehmend gut zu benutzen wusste. Zu diesen eben genannten technischen Verzierungsweisen brachte der Goldschmied ausserdem auch noch kunstreich ciselirte, figurale und ornamentale Detailbildungen

zur Ausstattung seines Prachtwerkes in Anwendung. Der vorliegende Bischofsstab besteht aus zwei zusammengehörigen Hauptheilen, der oberen Krümme mit dem Ansatze des Stieles und dem Stender, der Röhre, die vermittelst einer einfachen Vorkehrung mit dem oberen Aufsatze in Verbindung gebracht werden kann. Bei der folgenden Beschreibung wollen wir zunächst den Stab *(canna, fistula)* näher in Betracht ziehen. Dieser Stab, der noch vollständig seine primitive Form auch in der unteren Spitze bewahrt hat, zeigt deutlich an, dass bei Anfertigung dieses Hirtenstabes die älteren liturgischen Gesetze vom Goldarbeiter beobachtet und in Anwendung gebracht worden sind, nach welchen, den Angaben des gelehrten Liturgikers Durandus, Bischofs von Mende zufolge, der Bischofsstab aus drei wesentlichen Stücken bestehen musste: der unteren Spitze, dem mittleren Stabe und dem oberen Aufsatze der Krümme. Es sollte nämlich der Bischofsstab in diesen drei verschiedenen Theilen symbolisch die Machtvollkommenheit und die Befugnisse des bischöflichen Hirtenamtes andeuten. Da er vermöge seines Amtes als Hirt einer geistigen Heerde bestellt war, so sollte den Anschauungen der älteren Symboliker zufolge die obere Krümme des Hirtenstabes dazu dienen, um die Zaudernden und nicht Wollenden mit der Krümme, gleichsam mit leiser Gewalt, an sich zu ziehen. Der Langstab, den der Bischof beim Tragen des Stabes stützend in die Hand nahm, sollte sein Regiment als Führer und Leiter der ihm untergebenen Heerde kennzeichnen. Die Spitze endlich des Stabes *(stimulus)* sollte das Zeichen seines Richteramtes sein, wodurch er die nicht Wollenden, die Widerspenstigen gleichsam wie mit einem Sporn zum Gehorsam antriebe. Auf diese mystische Erklärung des Bischofsstabes scheint auch hinzudeuten jener sinnreiche Spruch, der sich auf älteren bischöflichen Stäben eingravirt vorfindet und da lautet:

Attrahe per primum,
Per medium rege,
Pars ultima pungit.

Die untere Spitze des vorliegenden Prachtstabes, worauf der Schluss des vorstehenden Verses anzuwenden ist, hat auch in artistischer Beziehung ihre formelle Ausbildung und Entwickelung gefunden. Dieselbe ist im Sechseck angelegt und mit schön profilirten Knäufen versehen, in der grössten Länge von fast 13 Centimeter. Als Strafinstrument entbehrt sie auch nicht an dem oberen Abschlusse einer eisernen Spitze, die beim praktischen Gebrauche auch noch den Zweck hatte, beim Aufsetzen des Stabes einen leichteren Haltpunkt in dem Steingefüge des Bodens zu finden. Der Stab selbst, kreisförmig gehalten, besteht aus 3 Abtheilungen von ziemlich gleicher Länge, die durch einfache profilirte Ringe abgetheilt und in Verbindung gesetzt sind. Besonders prachtvoll und kunstreich ausgestattet stellt sich dieser Stab in seinen einzelnen ornamentalen Theilen heraus. Den ganzen Stab entlang reihen sich nämlich rhomboidenförmig verbundene Quadrate aneinander, erhaben hervorspringend, in deren Ränder emaillirte viereckige Plättchen im grössten Durchmesser von 3½ Centimeter eingelassen sind. In jeder Abtheilung dieses Langstabes zählt man auf jeder Seite je 10 dieser emaillirten Schildchen, so dass der ganze Stab mit 60 solcher eingeschmelzten Silberbleche

gleichmässig belegt ist. Die übrigen Flächen des Stabes hat der Künstler durch in Silber getriebene Laubornamente passend verziert, und zwar erheben sich in gleich grossen Quadraten, gleichfalls 60 an der Zahl, auf einem gekörnten Tiefgrunde vier zierliche Blättchen in schöner Bewegung und Stylisirung, die dem Laub des Pfeilkrautes *(sagittaria)* ähnlich sind. Das Email selbst zeigt ein immer wiederkehrendes Ornament in Form eines Kreuzes, das mit dem Zirkel gebildet worden, und in seinen Kreuzbalken mit kleineren Ornamenten und mit vielfarbigen Emails verziert ist. In den vier Bogenzwickeln, die sich zu Seiten der Kreuzbalken bilden, hat die reiche Phantasie des Emailleurs jene harmlosen Thiergestalten als zierliche Ornamentationen anzubringen gewusst, die Gebilden des Mittelalters in den Augen des Ungeübten einen eigenthümlichen originellen Reiz verleihen, worin aber Tieferblickende in letzten Zeiten eine höhere symbolische Deutung finden zu müssen geglaubt haben. Indem wir bei dieser kurzen Beschreibung unmöglich auf die immerhin noch gewagte mystische Deutung dieser phantastischen Thierbildungen eingehen können, wie sie häufig an den Wasserspeiern, Gesimsen, Wulsten und Capitälen der Architectur in den spätromanischen und frühgothischen Bauten ihr anmuthiges Spiel treiben, machen wir hier nur darauf aufmerksam, dass diese zierlichen und lebensvoll stylisirten Thierunholde sowohl dem Geschlechte der Vögel, als der Vierfüssler angehören, und dass besonders zahlreich in diesen Phantasiegestalten der geflügelte Drache und der sagenhafte Vogel Greif seine Darstellung findet. Die 2. Abtheilung des Stabes zeigt unwiderleglich die grösste Fülle der Ornamentation und ist in ihrer Weise als ein vollendetes Meisterwerk der Email- und Ciselirkunst des Mittelalters zu betrachten. Auf einer sechseckigen Röhre in grösster Länge von 14½ Centimeter erhebt sich ein consolenförmiger Sockel, als Untersatz, der, ebenfalls im Sechseck angelegt, die Bestimmung trägt, als Piedestal eine Menge constructiver, der Architectur entlehnter Ornamente als Basis aufzunehmen. Die Flächen dieser eben bezeichneten Röhre sind in vielfarbigem Schmelz in kleinere Quadrate abgetheilt, und in diesen kleinen Feldern erblickt man, ebenfalls wieder in Vergoldung auf Emailgrund hervortretend, jene harmlosen Thiergestalten, die der Künstler des Mittelalters zu seinen ornamentalen Zwecken so vortheilhaft zu benutzen wusste. Der untere Hals des Knaufes, der ebenfalls im Sechseck ausladet, ist in Weise eines Capitäles mit reichem Blätterschmuck umlegt, der, wie es scheint, aus freier Hand, mit vielem Schwung gearbeitet, um den Hals dieses Schaftes stellenweise aufgelöthet ist. Auf der Fläche dieses Knaufes erheben sich, einen mittleren Stender im Viereck umragend, 4 architectonisch gegliederte Aufbauten. Zu jeder Seite der breiteren Fläche zeigt sich je eine constructive capellenförmige Anlage, die in der unteren Abtheilung 3 Fensterstellungen, *à jour* durchbrochen, zum Vorschein treten lässt. Ueber diesen spitzbogigen Fenstern, deren mittleres mit Maaswerkverzierungen versehen ist, erheben sich kleinere Ziergiebel (Wimberge). Hinter denselben hat der Goldschmied ein Zeltdach angebracht, auf welchem sich 3 Fialen erheben, deren mittlere, als Thürmchen vergrössert, die beiden übrigen überragt, und mit einem Spitzsäulchen sammt Kreuzblume abschliesst. An den beiden Schmalseiten des inneren verdeck-

ten Stabes hat der Künstler 2 zierliche Thürmchen im Sechseck angelegt, mit Fensterstellungen und Giebelfeldern, die nach oben sich gleichfalls im Sechseck verjüngen und auf ihrer Spitze durch eine Kreuzblume gekrönt werden. Die 4 Ecken des mittleren Stabes werden auf jeder Seite flankirt durch einen schlanken Widerlagspfeiler, der, nach oben sich verjüngend, ansteigt und in Form einer Fiale abgeschlossen wird. Sämmtliche Detailformen an diesen rein architectonischen Verzierungen sind sehr edel gehalten und zeigen die Gothik in ihrer Blüthe und Reinheit, wie sie an den Chortheilen des Kölner Domes zu Tage tritt. Wie schon früher bemerkt ist der untere Stab in Form einer Röhre als „*tubus*" gehalten. Unter dem polygonen Knaufe tritt diese Röhre in's Sechseck über und erscheint im Rechteck gehalten als Fortsetzung des Stabes hinter den eben beschriebenen architectonischen Ornamenten. Dieser im Viereck gehaltene Theil des Stabes, theilweise von diesen Architecturen verdeckt, hat eine Höhe von fast 15 Centimeter. Die breiten Flächen dieses im Rechteck sich fortsetzenden Stabes sind ebenfalls mit reichen, vielfarbigen Emaillirungen geschmückt, die, in Quadraten eingefasst, weder der Thier-, noch der Pflanzenwelt angehören. Dieser mittlere Theil des Stabes erhält oben eine frei durchbrochene Abschlussgallerie, durch welche der letzte Aufsatz des Stabes verdeckt einmündet, der in seiner Fortsetzung nach obenhin in eine Krümme ausladet. Dieser letzte Aufsatz des Stabes, der dem Schafte einer Pflanze gleicht, ist ebenfalls länglich viereckig gehalten, und nach aussen hin von einem reichen, erhaben vorspringenden Blattnerv umschlossen. In diesem äusseren Umfassungsrande erheben sich nach kurzen Zwischenräumen einzelne aufgesetzte Laubornamente in Weise eines Kohlblattes, die als bekannte gothische Ornamente den Namen Krabben führen und in der Blüthezeit der Gothik, in verwandter Formation, an den Ziergiebeln in der Architectur häufiger zur Anwendung kommen. Die beiden Flächen dieser Krümme des Stabes sind ebenfalls wieder mit kleineren emaillirten Flächen ausgestattet, die dasselbe System der Ornamentation zeigen, wie der Emailleur das auch consequent an den übrigen Flachtheilen des Stabes sinnig angewandt hat. Die innere Krümme mündet in einen Knauf aus, der nach oben hin sich als Caryatide erweitert und so einer länglichen Plattfläche als Untersatz dient, auf welcher als Basis der Künstler eine Gruppe, in Silber ciselirt, angebracht hat, vorstellend die Widmung des Stabes von Seiten des Donators an die Gottesmutter Maria, die den göttlichen Knaben auf dem Schoosse hält. Es kniet nämlich auf diesem Plateau eine kleine bischöfliche Figur, angethan mit der Albe, der Pluviale und Mitra; die Hände, in denen der bischöfliche Stab lehnt, hat er zum Gebete erhoben. Da in dieser Weise auf älteren Votivbildern der Donator gewöhnlich knieend abgebildet ist und sein Geschenk in Händen hält, so glauben wir nicht ohne Grund in dieser knieenden bischöflichen Figur den Geschenkgeber des vorliegenden Stabes erkennen zu sollen, indem diese kleine Donatorgestalt den fraglichen Stab der Gottesmutter zu widmen scheint. Die Letztgenannte sitzt als Himmelskönigin auf einer „*sella*" mit der Krone geschmückt und hält nach dem Spruche „*Et ostende nobis filium*" der knieenden Figur das Jesuskind entgegen. Diese zierliche Gruppe, gegossen und nachciselirt, zeigt in

ihrer Composition einen schönen gefälligen Faltenwurf und ein richtiges Verständniss der einzelnen Körpertheile.

Die gelungenste figürliche Darstellung an dem vorliegenden Prachtexemplare eines erzbischöflichen „*pedum*" ist unstreitig jene zierliche Engelsgestalt, die gleichsam die innere „*curvatura*" stützend und haltend an der inneren Seite des oberen Stabes, auf einer Console stehend, von dem Künstler mit vielem Glück nach Analogie älterer Krummstäbe angebracht ist. Dieser Engel, mit einer Albe und faltenreichen Pluviale bekleidet, hat etwa die Grösse von 7 $^1/_2$ Centimeter. Die Drapperie der ebengenannten Gewänder ist äusserst schön und zierlich geordnet, und erinnert in der Weichheit und Ungezwungenheit des Faltenwurfes an die älteren Kölnischen Sculpturen aus der Frühgothik. Da bei dem knieenden erzbischöflichen Statuettchen keinerlei Wappenschild oder ein anderes kennzeichnendes Ornament angebracht ist, wodurch der Name und das Geschlecht des Geschenkgebers auch nur im entferntesten angedeutet würde, so sind wir hinsichtlich der Entstehungszeit vorliegenden „*baculus pastoralis*" der altkölnischen Goldschmiedekunst auf das Feld der Hypothese angewiesen, und wird aus den Detailformen ein Schluss hinsichtlich der Entstehungszeit gezogen werden müssen. Wir glauben der Wahrheit ziemlich nahe zu kommen, wenn wir, fussend auf charakteristische Detailformen, annehmen, dass der in Rede stehende erzbischöfliche Stab in der letzten Hälfte des XIV. Jahrhunderts seine Entstehung von Meisterhand in den Mauern Kölns gefunden habe. Zu der oberen Krümme dieses merkwürdigen Stabes, der heute vergeblich seines Gleichen sucht, hat sich auch noch eine Capsel als Envelope in Leder erhalten, die offenbar mit dem kunstreichen Stabe dieselbe Zeit der Entstehung beanspruchen darf. Dieser Lederverschluss zeigt auf seinen Flachtheilen ein zierliches gothisches Laubornament vertieft in das Leder hineingearbeitet, fast in denselben Formen und Bildungen, wie auch die reichverzierten Ledercapseln artistisch ausgestattet sind, worin die Krone des heiligen deutschen römischen Reiches im Kaiserschatze zu Wien und die böhmische Krone aus der Zeit Carl's IV. in Prag aufbewahrt wird.

46.

Caeremonienschwert,

silbervergoldet.

XV. Jahrhundert. Länge 1 Meter 43 Centimeter. Grösste Breite der Parirstange 25 Centimeter. Breite der Scheide am Mundstück 7 Centimeter.

In dem vorliegenden höchst kunstreichen Schwerte besitzt der Domschatz die einzige noch existirende Reminiscenz an die Landeshoheit und weltliche Gerichtsbarkeit, die die ehemaligen Churfürsten Kölns über ein ziemlich umfangreiches

Ländergebiet am Niederrhein und in Westphalen besassen. Dieses Majestätsschwert soll bei allen feierlichen Veranlassungen von einem der altkölnischen Stände dem zeitlichen Churfürsten von Köln vorgetragen worden sein, wenn er als Landesfürst erschien; insbesondere aber pflegte ein solches Caeremonien- oder Insignienschwert in dem feierlichen Zuge nicht zu fehlen, wenn durch den Kölner Erzbischof die Krönung des deutschen Königs zu Aachen vorgenommen wurde.

Die Grundform des vorliegenden Schwertes ist noch streng mittelalterlich, indem die Scheide und Klinge senkrecht ansteigt und der Griff nebst Parirstange mit der Scheide ein lateinisches Kreuz bildet. Die ganze Anlage des kostbaren Schwertes beweist, dass dasselbe niemals an einem Gürtel, „*batheus*", umgehängt wurde, sondern blos als Luxus- und Paradewaffe in Gebrauch genommen und bei den obengedachten öffentlichen Feierlichkeiten von der betreffenden Hofcharge mit beiden Händen am unteren Griffe gefasst und aufrecht getragen wurde.

Der Künstler, dem das Prachtschwert des Kölner Churfürsten seine Entstehung verdankt, hat die beiden breiten Flächen der Scheide zu benutzen gewusst, um hier eine Fülle von ciselirtem Laub- und Rankenwerk anzubringen. Diese äusserst kunstreichen Guirlanden stellen, willkürlich sich verästelnd, ein Rankenwerk mit kleinen, fein stylisirten Blättchen dar, die Rosenblättern am ähnlichsten sind und stellenweise eine kleine fünfblätterige Blume zum Vorschein treten lassen. Dieses Laubwerk, fast in Weise eines kräftigen Filigrans, ist nicht gegossen und alsdann ciselirt worden, sondern das Ganze scheint aus freier Hand von einem hervorragenden Meister der Kölnischen Goldschmiedezunft mit dem Stichel und der Punze gearbeitet worden zu sein. Daher zeigt sich das Gewinde auch an jeder Stelle in abwechselnder Weise, immer neue Bildungen anstrebend. Um den Effect der Arbeit noch zu heben, hat der Meister seine frei durchbrochene Arbeit, d. h. die Plattseiten der beiden Flächen mit einem starken Genueser Rothsammet hinterlegt. Mitten auf der einen Seitenfläche der Scheide erblickt man in dem ebengedachten zierlichen Laubwerk die Halbfigur eines Engels als Schild- und Wappenhalter; jedoch ist an der entsprechenden Stelle ersichtlich, dass das Wappenschild entweder absichtlich entfernt worden, oder sonst verloren gegangen ist. Auf der vorderen Seite des Schwertes an derselben Stelle scheint eine ähnliche Engelsfigur als Schildhalter befestigt gewesen zu sein; statt derselben befindet sich jedoch nun ein Wappenschild von spät mittelalterlicher Form, das sich als das Geschlechtswappen der Grafen von Wied zu erkennen gibt. Nach unten wird das reiche Schwert, in eine Spitze auslaufend, durch einen kleinen gedrehten Knauf abgeschlossen. Die beiden Eckseiten der ziemlich platten Scheide sind einfach von vergoldetem Silberblech gehalten und schliessen auf beiden Seiten durch einen hochstehenden Rand ab. Oben am Mundstück der Scheide, da, wo die Klinge eingreift, fehlt das durchbrochene Laubwerk, indem hier zwei halbrunde Schilder, von der Parirstange ausgehend, den oberen Rand der Scheide bedecken. Im Tiefgrunde dieser beiden Rundschildchen ist einerseits das Wappen des Dom-

capitels, ein schwarzes Kreuz auf silbernem Grunde, andererseits das heraldische Abzeichen des alten rheinischen Grafengeschlechtes der „von Wied“ angebracht. Dieses letztere Wappen legt die Vermuthung nahe, dass diese kunstreiche Hoheitswaffe, wenn auch nicht auf Kosten des Churfürsten Hermann von Wied, doch unter seiner Regierung, die vom Jahre 1515—1547 reicht, angefertigt worden sei. Auch noch zu einer zweiten Annahme dürfte man sich veranlasst sehen, dass nämlich eine Wiederherstellung dieses Caeremonienschwertes stattgefunden habe, als Hermann von Wied den erzbischöflichen Stuhl eingenommen hatte. Dieser Annahme scheint uns jedoch die grosse Formenfülle und der Reichthum des Ornamentes zu widersprechen, verbunden mit einer äusserst delicaten Technik, wie sie für die Spätgothik durchaus bezeichnend ist. Hinsichtlich der Analogien, die das vorliegende Schwert heute noch mit ähnlichen aufzuweisen hat, entsinnen wir uns nicht, bei ausgedehnteren Nachsuchungen ein Prachtschwert vorgefunden zu haben, das, aus der Spätgothik herrührend, einen solchen Reichthum der Form geltend macht. Wohl hat die Goldschmiedekunst in der romanischen Kunstepoche eine ziemliche Anzahl von Prachtschwertern in einer unglaublichen Fülle von Ornamentationen hervorgebracht, und sind glücklicher Weise noch einige hervorragende Kunstwerke dieser Art auf uns gekommen, die dafür zum Belege dienen, dass die Gothik, wie überhaupt bei allen kirchlichen Geräthschaften, die bereits existirenden reicheren Vorbilder und Vorlagen der romanischen Kunstepoche zum Vorwurf und als Anhaltspunkt genommen hat. Von den heute noch vorhandenen romanischen Prachtschwertern, die einem ähnlichen Zwecke, wie die vorliegende churkölnische Majestätswaffe dienten, hat die reichhaltige Schatzkammer zu Essen ein ähnliches Exemplar aufzuweisen, das ebenfalls auf beiden Seiten der Scheide mit einem äusserst reichen getriebenen Ornament von Thierfigurationen und Laubwerk geschmückt ist. Dasselbe wird hoffentlich in dem II. Bande des Werkes: „Die Kunstdenkmale des Niederrheines von E. aus dem Werth“ eine getreue Abbildung und eingehende Beschreibung finden. Aus derselben romanischen Kunstepoche herrührend, findet man auch noch im Schatze der kaiserlichen Hofburg zu Wien drei prachtvolle ähnliche Schwerter, fast von derselben Grösse und äusseren Gestaltung, wie das vorliegende, die zu den ehemaligen Kleinodien und Reliquien des heil. deutschen römischen Reiches gehörten. Es sind das das Schwert des heil. Mauritius und ein anderes Kaiserschwert, womit die vom Papste gesalbten und gekrönten Kaiser auf der Engelsburg in Rom unmittelbar nach dem Krönungsacte die „*equites aurei*“ creirten; ferner der „*acinaces persica*“ oder Säbel Karl's des Grossen, womit die Kaiserleiche des grossen Helden Karl bei der Eröffnung des Grabes im Jahre 1000 durch Otto III. umgürtet gefunden wurde, und den er, den Angaben verschiedener Autoren zufolge, von dem Kalifen Harun al Raschid zum Geschenk erhalten haben soll. Die beiden vorher besagten Prachtschwerter, Meisterwerke der sicilianischen Goldschmiedekunst, sind, was die reichen Filigran- und Emailornamentationen betrifft, unzweifelhaft zur Zeit der ersten Hohenstaufen von maurischen Goldschmiedekünstlern in Sicilien angefertigt worden, wie wir das in der III. Lieferung unseres Werkes, die „Kleinodien des heil.

deutschen römischen Reiches“ ausführlicher nachweisen werden.*) Noch fügen wir hinzu, dass sich auch im Domschatze zu St. Veit in Prag ein Schwert nebst Scheide befindet, das vom böhmischen Herzog und Landespatron, dem heiligen Wenzel, herrühren soll. Die Ornamentation der Scheide in Silber auf Rothsammet rührt ebenfalls aus der spätgothischen Kunstepoche her, ist jedoch äusserlich sehr einfach in der Formentwickelung gehalten.

Da der Raum der vorliegenden I. Lieferung schon bedeutend überschritten worden ist, so werden wir als Anhang zu der IV. Lieferung dieses Werkes ausführlicher aufzählen, welche grossartigen Kunstschätze ehemals der Dom zu Köln besass. Wir befinden uns in der Lage, alsdann auch eine annähernde Abbildung dieser Aufzählung hinzufügen zu können, von welcher formellen Beschaffenheit nämlich jene Kleinodien gewesen seien, die der Domschatz noch vollständig vor dem Einbrechen der französischen Staatsumwälzungen besass.

*) Vergl. unsere Beschreibung dieser drei prachtvollen Schwerter in den Mittheilungen der K. K. Commission zur Erhaltung der Baudenkmale in den Sommerheften des Jahres 1857.

Drück von J. B. Hirschfeld in Leipzig.

XIII.

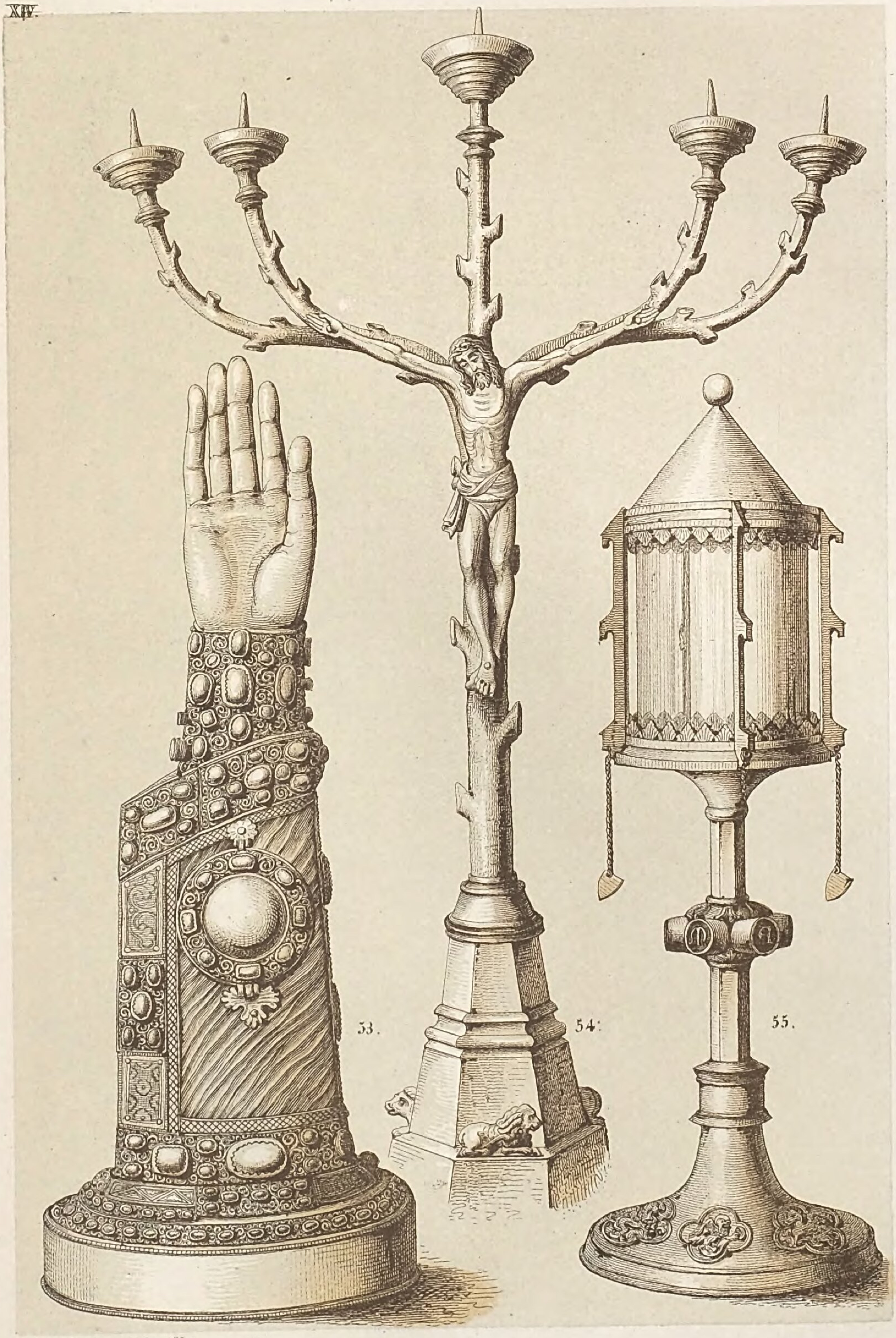
Aus St Cunibert.



Weber & Deckers lith. Cöln.

Aus St. Cunibert.

XIV.

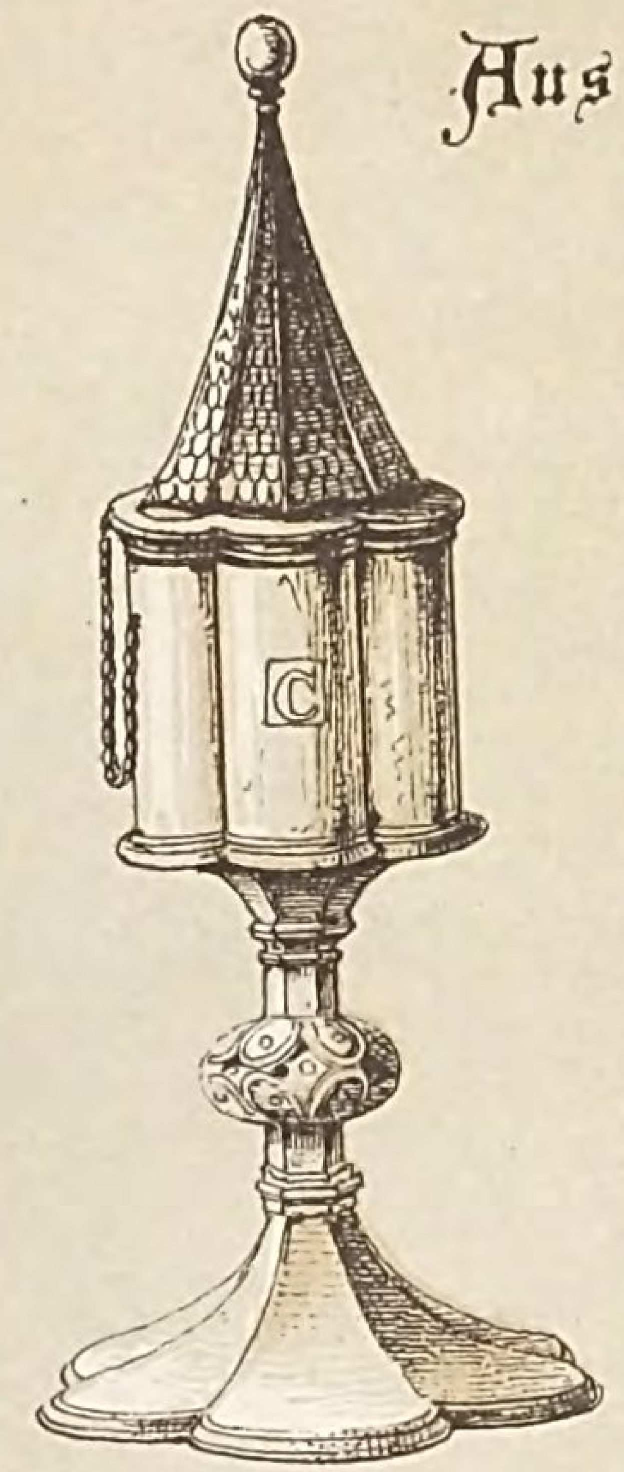


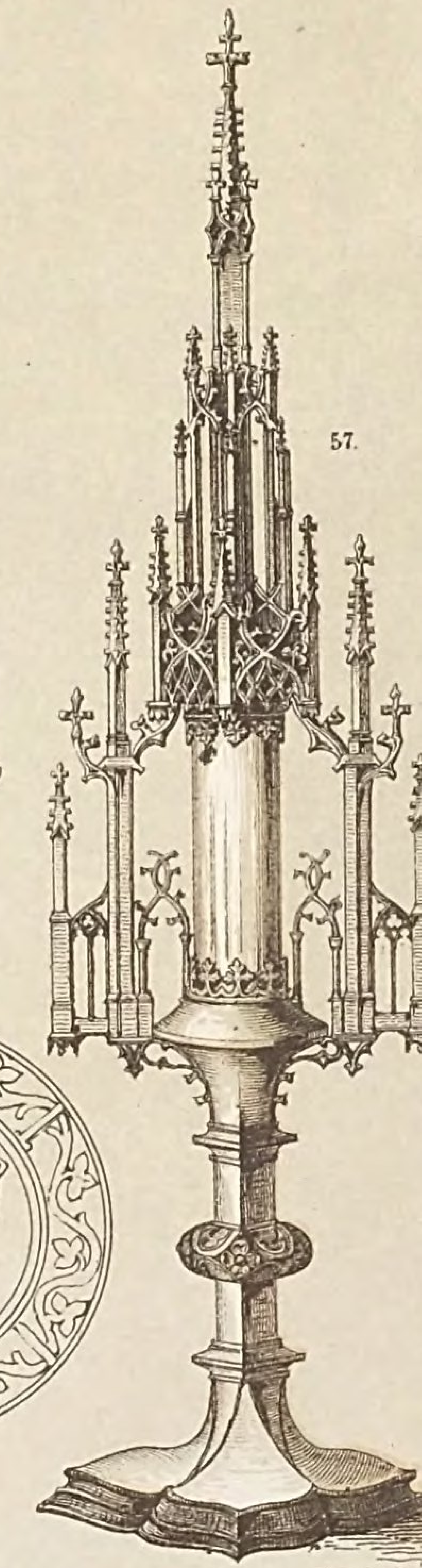
Weber & Deckers lith Cöln.

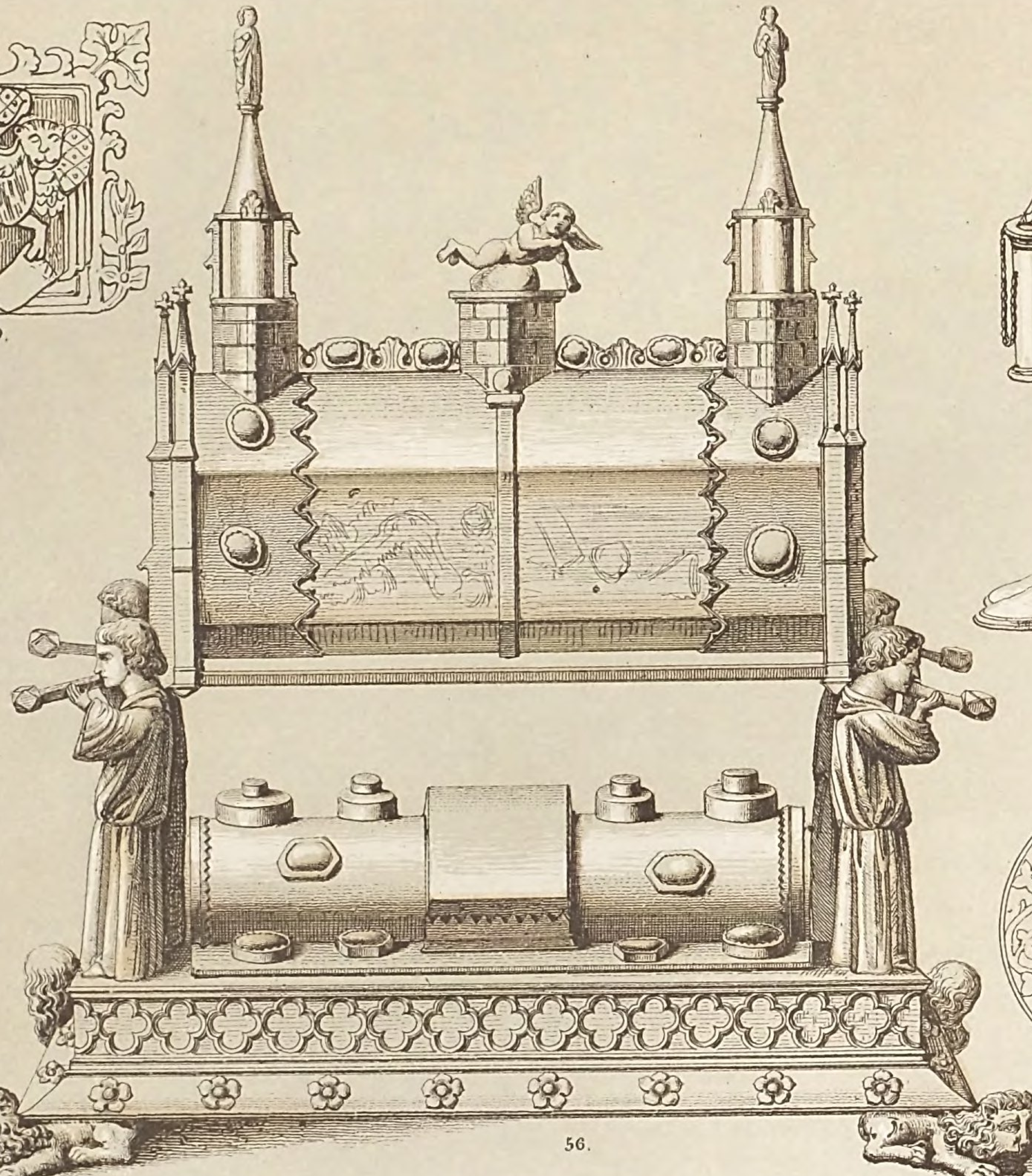
XV

Aus St Cunibert.


59.


58.


57.


56.

59 a.



Weber & Deckers lith. Cöln.

St. Cunibert.

Mittelalterliche Kunstgegenstände daselbst.

Seite

47 und 48) Weihkessel in Messingguss, XV. Jahrhundert. Tafel XIII. Fig. 47 und 48 . 3

49) Leuchter des XV. Jahrhunderts. Tafel XIII. Fig. 49. Figurale Stickereien, Beschreibung derselben, XV. Jahrhundert . 4

50) Runde Kapsel in vergoldetem Silber, mit Filigranverzierungen, XIII. Jahrhundert. Tafel XIII. Fig. 50 . 6

51) Reliquiar in Form eines Brustbildes, von Kupfer, vergoldet, XIII. Jahrh. Tafel XIII. Fig. 51 7

52) Wandleuchter, in Messing gegossen, XV. Jahrhundert. Tafel XIII. Fig. 52 10

53) Zwei Reliquiare, vergoldete silberne Armschenkel darstellend, XIII. Jahrh. Taf. XIII. Fig. 53 11

54) Fünfarmiger Passionsleuchter, in Messing gegossen, XV. Jahrh. Tafel XIV. Fig. 54 . 13

55) Reliquiengefäss, von vergoldetem Messing mit Emaillirung, XIV. Jahrh. Tafel XIV. Fig. 55 15

56) Reliquiar, von Acoluthen getragen, von vergoldetem Kupfer, XV. Jahrh. Taf. XV. Fig. 56 . 16

57) Kleine Monstranz, von vergoldetem Silber, XV. Jahrhundert. Tafel XV. Fig. 57 . . . 18

58) Aufbewahrungsgefäss f. d. geweihten Oele, von vergoldetem Silber, XVI. Jahrh. Taf. XV. Fig. 58 19

59) Messingbeschlag eines Antiphonariums, XV. Jahrhundert. Tafel XV. Fig. 59 . . . 20

Ehemaliger Schatz von St. Cunibert 22

47 und 48.

Zwei Weihkesselchen

in Messingguss.

Das grössere 22 Centimeter; das kleinere 21 Centimeter hoch, bei einem Durchmesser von $22\frac{1}{2}$ Centimeter. XV. und XVI. Jahrhundert.

Das unter No. 48 abgebildete „*vas lustrale*" in einfacher, aber gefälliger Form gehört ebenfalls zur Kategorie jener Gussarbeiten, die ohne höhere künstlerische Entwickelung schlicht und einfach vom Gelbgiesser angefertigt zu werden pflegten. Das Weihbecken selbst ist, als Gegenstück zu den noch vielfach vorfindlichen gegossenen Leuchtern der Spätgothik, in Kreisform am Fusstheil angelegt und durch einzelne Ringe, die relief hervortreten, profilirt. Die Bauchung des Gefässes zieht sich in der Mitte unmerklich zusammen und erweitert sich dann wieder nach oben hin, wo in der Höhe von $19\frac{1}{2}$ Centimeter schräg ansteigend sich ein glatter Rand in der Breite von $3\frac{1}{2}$ Centimeter ansetzt. An diesem Rande durch zwei Nietnägel angeheftet befinden sich die Halbbilder zweier Engel, die, mit der Albe und dem Humerale bekleidet, zwei Wappenschilder tragen. Der heraldische Schild dieser Engel als Wappenhalter zeigt bereits die Formation der Spätgothik; auf jedem der beiden Wappen sind in einfacher Gravur Familienzeichen, vielleicht die eines edlen Geschenkgebers der Kirche von St. Cunibert, dargestellt, die einem der älteren Patriziergeschlechter Kölns angehören mochten. Auf dem einen Wappenschilde ersieht man nämlich in kräftiger Gravur einen Rost (*craticula*), wie er in den älteren Bildwerken als Marterwerkzeug des heiligen Laurentius vorkommt; das andere zeigt einen eingravirten Bandstreifen, schräg von rechts nach links gezogen, auf welchem drei Rosen im Fünfblatt eingegraben sind. Als Handhabe und Träger dieses „Sprengkessels" ist in den hohlgegossenen Kopf der beiden Engel ein ebenfalls gegossener Reifen in Hufeisenform eingelassen, an welchem zwei sich windende Schlangen an beiden Seiten befestigt sind, aus deren weit geöffnetem Rachen ein verbindendes Mittelstück als Handhabe nach oben ausgeht. Es ist wahrscheinlich, dass das vorliegende massive Gusswerk, das in ähnlicher Form noch in verschiedenen Kirchen des Niederrheins vorkommt (so z. B. in der heutigen Pfarrkirche zu Deutz und der ehemaligen Stiftskirche zu Hochelten bei Emmerich), eben-

falls in Köln von einem zünftigen Gelbgiesser in den letzten Decennien des funfzehnten Jahrhunderts gegossen worden ist. Hinsichtlich des ehemaligen Gebrauches dieses tragbaren „*urceolus*" verdient hier eine glaubwürdige Tradition angeführt zu werden, nach welcher dasselbe ehemals schwebend in einer Kurbel oberhalb jenes Brunnens hing, der im Hochchor vor dem Hauptaltare der St. Cunibertskirche bis in die achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts im Gebrauch war, und noch heute sprüchwörtlich in Erinnerung bei älteren Kölnern steht. Dieser Brunnen, welcher zu den heute noch im Gebrauch befindlichen Brunnen in den Crypten zu Paderborn und zu Regensburg in Parallele stand, wurde trotz seiner zierlichen Einfassung und kunstreichen Uebergitterung in den aufgeklärten achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts als zwecklos beseitigt.

Das zweite unter Fig. 47 aufgeführte Weihbecken zeigt eine einfachere Form, ist hinsichtlich seines Gewichtes leichter und scheint deshalb ehemals beim Austheilen des geweihten Wassers vor Beginn der sonntäglichen Stifts- und Hochmesse von einem Ministranten dem Celebranten behufs der „*aspersio*" vorgetragen worden zu sein.

Sowohl die Profilirungen an dem hohlgegossenen Fusse, wie die Ausbauchung des eigentlichen Wasserbehälters in Form einer plattgedrückten Kugel, nicht weniger die ziemlich ausgebogene Umrandung lassen deutlich erkennen, dass dieser Sprengkessel in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts in Kupfer gegossen worden ist, da der alte heimathliche Kunststyl seine Abwickelung erreicht und eine neue Stylform sich bereits Geltung verschafft hatte.

19.

Ein Messgewand mit zwei Dalmatiken.

Grundstoff violetter Sammt mit figuralen Stickereien auf Goldgrund und mit der Jahreszahl 1612.

(Ohne Abbildung.)

Da diese reichgestickte Kapelle der Inschrift zufolge von „Johann Reck, *juris doctor*, und Sybilla Söntgens, seiner „Hausfrau", als Geschenkgebern wahrscheinlich dem ehemaligen Stifte St. Cunibert überwiesen worden ist, und zwar um das Jahr 1612; so zeigen sämmtliche figurale Darstellungen nicht allein in der Composition, sondern auch vornehmlich in der technischen Ausführung, dass die Traditionen und Reminiscenzen der ältern Wappen- und Bildstickerzunft Kölns sogar bis zu den Tagen der ausartenden Renaissance sich so zu sagen stereotyp und stagnirend bei den spätern Meistern der Bildsticker-Innung erhalten haben.

Der Goldgrund auf den Stäben ist noch in älterer Weise „*à or battu*" mit übereinander gelegten Goldfäden in schönen Quadraturen aufs Reichste gestickt. Auch der Faltenwurf, sowohl bei den gestickten Figuren des Messgewandes, als

auch bei denen der Dalmatiken ist noch durchaus mittelalterlich behandelt. Die Technik der Stickerei in Plattstich ist dieselbe geblieben, wie sie in den letzten Tagen der Gothik von den geschickten Bildstickern Kölns geübt wurde. Nur die Incarnationstheile der Figuren, Gesicht und Hände, sind nicht wie früher in Plattstich gestickt, sondern bereits in einem schwereren Seidenatlas aufgeheftet, auf welchen alsdann blos in Conturen die Umrisse gestickt worden sind.

Wir machen hier auf diesen gestickten Ornat auch noch deswegen vorübergehend aufmerksam, weil auf dem vordern, in Gold gestickten Stabe des Messgewandes die beiden Brüder und Märtyrer Ewaldi, Nebenpatrone der Kirche St. Cunibert, als Standbilder unter Baldachinen in trefflichen Stickereien dargestellt sind, die merkwürdiger Weise sogar noch um das Jahr 1612 in gelungener Nadelmalerei vorkommen, bekleidet mit einem faltenreichen Messgewande, wie dasselbe das ganze Mittelalter hindurch traditionell in der alten Form und dem überlieferten Schnitt gebräuchlich war. Vielfache Nachforschungen haben es uns klar gemacht, dass erst gegen Mitte des XVII. Jahrhunderts zur Zeit, als der Roccocostyl sich bereits auszubilden begann, in den Kirchen Kölns der ererbte schönere Schnitt und die malerische Form der Messkaseln allmählich verdrängt und leider auf das Minimum der heutigen so sehr verschnittenen und entstellten Messgewänder reducirt wurde.

Auch die in Rede stehende Adventskapelle zu St. Cunibert scheint um die angegebene Zeit von einer unbarmherzigen Scheere auf ihre heutige trostlose Form gebracht worden zu sein, wobei ohne Schonung auch nach unten hin, wie das die halben, abgeschnittenen Figuren deutlich zeigen, ein Theil der schönen Bildstickereien fortrasirt worden ist.

Die Sacristei von St. Cunibert bewahrt auch noch einen einfachen gothischen Messkelch von Silber, vergoldet, der wahrscheinlich aus der Zeit des Stiftes herrührt und zum täglichen Gebrauche bestimmt war. Derselbe hat eine Höhe von nur 18½ Centimeter bei einem Durchmesser von 11½ Centimeter.

Wie alle gothischen Messkelche, die sich heute noch in kölnischen Sacristeien erhalten haben, ist derselbe in seinen Formen sehr einfach gehalten; indessen sind seine Proportionen äusserst edel und gelungen zu nennen, weshalb er trotz seiner Einfachheit nicht verfehlt, eine gute Wirkung hervorzubringen.

Der Fuss ist sechstheilig in Form einer Rose angelegt und lässt auf dem einen Blatte ein schönes „*signaculum*“ in energischer Gravur hervortreten. Das „*pomellum*“ ist ebenfalls im Sechseck angelegt, mit sechs stark ausladenden Pasten, auf welchen in der bekannten älteren Schreibart in sechs Minuskelbuchstaben der Name Jesus zu lesen ist. Der Schaft, im Sechseck formirt, ist ebenfalls einfach gegliedert. Von besonderer Wirkung ist die schön gestaltete „*cuppa*“ (Trinkschale) des Kelchs, die nach unten eiförmig zu einer kleinen Spitze ohne tiefere Ausbauchung sich verjüngt. Die Formation des vorliegenden Kelches kann als die stereotype betrachtet werden, die bei Kelchen für den täglichen Gebrauch in der letzten Hälfte des XV. und zu Anfang des XVI. Jahrhunderts nach stetigen Gesetzen angewandt wurde.

50.

Kapsel,

in vergoldetem Silber mit Filigranverzierungen.

Höhe 22 Centimeter, grösster Durchmesser der Kapsel 7 Centimeter. XIII. Jahrhundert.

In den Sacristeien der kölnischen Kirchen werden heute noch in vielfacher Abwechselung so ziemlich alle jene Gefässe angetroffen, deren sich die Kirche zu den verschiedenen liturgischen Handlungen bedient; jedoch nur noch ein einziges Exemplar einer Reliquien- oder Hostienbüchse hat sich in der Kirche von St. Cunibert erhalten, deren Anlage und Form nicht nur höchst eigenthümlich ist, sondern die auch hinsichtlich ihres ehemaligen liturgischen Gebrauches manche Hypothese zulässt. Dieses interessante Gefäss, von origineller Form, zeigt ein kreisrundes Fussstück von 7½ Centimeter im Durchmesser, dessen grösserer Rand von einer breiten Filigranverzierung umschlungen wird, in welcher abwechselnd nach kurzen Zwischenräumen vier kleinere gefasste Halbedelsteine einen grössern umstehen. Nach oben verjüngt sich trichterförmig dieser Fusstheil und mündet in eine spitze Röhre, die als Ständer eine breitere Rundscheibe aufnimmt und nach aussen hin ebenfalls wieder mit einem breiteren filigranirten Rande umgeben und eingefasst wird. In diesen Filigranrand als Fusstheil schiebt sich eine bewegliche Büchse ein, aus dünnem Holze bestehend, die ehemals, wie das heute noch Ueberreste zeigen, mit einem dünnen Silberblech überzogen und belegt war. Auch der obere Rand dieser runden Büchse, die eine Höhe von 6½ Centimeter hat, ist mit einem Filigranrande eingefasst, in welchem symmetrisch geordnet mehrere Edelsteine, als Sapphire, Türkise, Amethyste und kleine Perlen sich befinden. Am obern Rande bemerkt man zwei Charniere, die ehemals eine Oeffnung und Schliessung des Gefässes bewerkstelligen liessen. Dieses zierliche „*vasculum*“ wird oben abgeschlossen durch einen Deckverschluss, der auf seiner verjüngten Spitze ein *pomellum* trägt, das ebenfalls von einem Filigranrande umgeben ist. Auf diesem Knaufe erhebt sich als Abschluss und Bekrönung ein Kreismedaillon von 4½ Centimeter im grössten Durchmesser, das in der Mitte frei durchbrochen ist und „*a deux faces*“ die Kreuzigung des Heilandes mit den zwei Passionsbildern Johannes und Maria darstellt. Der Heiland ist am Kreuze mit geradlinig ausgestreckten Armen abgebildet, wie er nach Weise der Byzantiner auf einem „*suppedaneum*“ nicht so sehr leidend, sondern fast triumphirend am Kreuze erhöht ist. Die trefflichen Filigranarbeiten, mit den gefassten Gemmen durchflochten, nicht weniger die Composition der beiden bei dem Kreuze stehenden Figuren lassen mit ziemlicher Gewissheit erkennen, dass diese zierliche Pyxis in den Frühzeiten des XIII. Jahrhunderts angefertigt worden ist, wo man die romanischen Stylformen noch nicht verlassen hatte, und doch der neue Styl noch nicht zur Geltung gekommen war. Es entsteht nun die Frage, welchem kirchlichen Zwecke war die vorliegende Kapsel

ehemals bestimmt? Es ist nicht unwahrscheinlich, dass, bei der Vielgestaltigkeit der Reliquiengefässe, auch der vorliegende Behälter primitiv zu dem Zwecke angefertigt worden ist, um in demselben Reliquien aufzubewahren; jedoch dürfte auch die andere Annahme zulässig erscheinen, dass das in Rede stehende *„vasculum“* dazu benutzt wurde, um in demselben die Eucharistie aufzubewahren, wenn sie als *„viaticum“* zu den Kranken getragen wurde. Für diese zweite Hypothese scheint auch der Umstand zu sprechen, dass einestheils der eigentliche Behälter des Gefässes nicht, wie das gewöhnlich der Fall ist, aus einem rundgeschliffenen Bergkrystall besteht, um die eingeschlossenen Reliquien sichtbar werden zu lassen, anderntheils aber der Behälter bei seinem grösseren Formenreichthum auch noch oben mit einem kreisförmigen Medaillon verziert ist, das bei seiner Aehnlichkeit mit der *„sacra species“* vielleicht äusserlich darauf hindeuten sollte, welchem erhabenen Zweck das Innere bestimmt war.

Noch machen wir schliesslich darauf aufmerksam, dass heute noch im Innern des Gefässes, dessen bewegliche Büchse, in Silber, verschwunden ist, vier reiche Filigranränder aufgehoben liegen, welche, ehemals vertical stehend, auf dem Silberblech des Gefässes aufgeheftet waren und die oberen mit den unteren Filigranrändern an vier Stellen in Verbindung brachten.

In älteren Schatzverzeichnissen, die wir in grosser Zahl abschriftlich auf längeren Reisen angesammelt haben, wird vielfach solcher *„vascula“* Erwähnung gethan. So werden in einem umfangreichen Inventar der Kirchenschätze von St. Veit in Prag vom Jahre 1387 mehrere solcher Gefässe aufgeführt. Unter der Rubrik *„de calicibus seu vasis sacrificii“* liest man daselbst: *„item vasculum ad modum pyxidis in quo portatur chrisma ad ungendos reges“; „item duo vascula cristallina cum balsamo et unum vitreum“; „item duae pyxides christallinae sine cooperturis“*. Zwei solcher Gefässe, dem oben beschriebenen hinsichtlich der Form und Ausstattung sehr ähnlich, fanden wir heute noch in dem reichhaltigen Schatze von St. Veit in Prag vor; auch in der Sacristei zu Kempen am Niederrhein sahen wir noch ein ähnliches *„vasculum“*, das mit denen zu Prag und dem eben beschriebenen Aehnlichkeit hat.

51.

Reliquiarium

in Form eines Brustbildes, aus vergoldetem Kupfer.

Höhe 40 Centimeter, grösster Durchmesser des Fusses 45 Centimeter. XIII. Jahrhundert.

Es finden sich heute, soweit uns bekannt geworden ist, in kölnischen Kirchen keine Büsten in getriebener Arbeit mehr vor, die von dem entwickelten Formensinne kölnischer Goldschmiede aus der spätromanischen Kunstepoche Zeugniss

ablegen. Als Grund, dass solche Brustbilder, deren die älteren Inventare häufig Erwähnung thun, heute in kölnischen Schätzen so selten geworden sind, dürfte wohl angeführt werden, dass die meisten derselben in der romanischen Kunstepoche aus Silberblech angefertigt zu werden pflegten. Dieses verführerische Material bot ohne Zweifel die Veranlassung, dass diese Bildwerke in böser Zeit eine ähnliche Verwendung erlitten haben, wie das eherne Denkmal Otto's III. in Aachen, das auf einer Stolberger Hütte schonungslos in die Schmelze wandern musste.

Vorliegende „*herma*", das Bild des heiligen Antonius Einsiedlers vorstellend, hat ihre Erhaltung wohl nur dem glücklichen Umstande zu verdanken, dass sie aus Rothkupfer getrieben ist.

Der Vater der Anachoreten, Antonius, ist hier nicht in dem schlichten Costüm der Einsiedler dargestellt, sondern die Kunst des Mittelalters hat das Gewand des Einsiedlers zu idealisiren und mit vielen Ornamenten zu heben gewusst. Antonius erscheint in dieser Büste mit einer *tunica* bekleidet; der Halsausschnitt des Gewandes ist mit einem Saume von Filigranrändern umlegt; auf beiden Schultern ist ein fünf Centimeter breites Filigranband, mit gefassten ungeschliffenen Steinen verziert, als stattliches Ornament angebracht. Auf der Brust war das Bildwerk ehemals wahrscheinlich mit einer prachtvollen Agraffe („*monile*") verziert, die als vielblätterige Rose ebenfalls ein kunstreiches filigranirtes Ornament erkennen liess, wovon heute nur noch ein kleiner Bruchtheil ersichtlich ist. Um den untern Rand der Büste herum ist ebenfalls eine 4½ Centimeter breite Einfassung herumgelegt, die gleichfalls eine künstliche Filigranarbeit von schönem Schwunge erkennen lässt. Die eben erwähnten Filigranverzierungen sind allenthalben mit ungeschliffenen Halbedelsteinen besetzt, bestehend aus Sapphiren, Amethysten, Topasen, und in der Weise geordnet, dass vier kleinere Steine einen mittlern grösseren umstehen. Die „*lectula*", die diese als „*capuchon*" behandelten Edelsteine einfassen, sind nach Art der Acanthusblätter pflanzenartig ausgebildet. Ausser den zwei Umfassungsrändern, welche, die Länge des Armes herunterlaufend, ein sehr zierlich getriebenes Ornament zeigen, sollen einer mündlichen Angabe zufolge Brust und Schulter dieser schönen, nur leider sehr in Unstand gerathenen Büste ehemals noch mit anderen Zierrathen in Silber aufs Reichste ausgestattet gewesen sein. Es will uns scheinen, als ob diese silbernen Zuthaten späterer Zeit angehört haben und nicht als gleichzeitig anzusehen sein dürften. Einen eigenthümlich strengen Ausdruck zeigt das mit grosser technischer Geschicklichkeit getriebene Haupt dieser Büste, die deutlich erkennen lässt, dass zur Zeit, als der romanische Kunststyl noch herrschend war, neben dem Filigran, dem Email, dem Nigello auch das „*opus propulsatum*" von der Confraternität kölnischer Goldschmiede mit grosser manueller Fertigkeit geübt worden ist. Mit besonderer Sorgfalt sind in strenger Stylisirung das Haupthaar und der Bart dieses Brustbildes zierlich geordnet; der Bart ist nach zwei Seiten getheilt und mündet auf jeder Seite in eine gedrehte spitz zulaufende Locke aus. Wie wir das an Reliquienkästen des Mittelalters vielfach bemerkt haben, waren mit einem „*email peint*" die Augen der vorliegenden „*herma*" so gefärbt, dass der Augapfel in schwarzer Farbe auf weissem emaillirtem Grunde hervortrat; auch die Lippen scheinen

durch eine Schmelzfarbe ehemals angeröthet gewesen zu sein.*) Was nun die Zeit der Anfertigung der vorliegenden Büste anlangt, so lässt die charakteristische Ausarbeitung des Filigrans, nicht weniger das schön stylisirte und gelockte Haar mit Sicherheit erkennen, dass dieselbe ihre Entstehung einem kölnischen Goldschmiede in jener Kunstepoche zu verdanken haben dürfte, als der romanische Styl seine höchste formelle Entwickelung erreicht hatte, und die Gothik eben in ihrer Entfaltung begriffen war. Vielleicht dürfte man aber auch bei einer Beurtheilung der Kunstproducte der spätromanischen Zeit die Hypothese zulassen, dass auch noch in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts ältere Zunftmeister in Köln als ausübende Künstler sesshaft waren, welche jene Detailformen ihres Gewerkes noch immer beibehielten, die sie in ihrer Jugend, als die Formen der Romantik noch gäng und gäbe waren, mit Vorliebe geübt hatten. Dem Ebengesagten zufolge dürfte man also den Eintritt der Formen der Gothik auf dem Gebiete der Goldschmiedekunst nicht an ein bestimmtes Jahr knüpfen und mithin die Epoche, wo der ältere Styl aufhörte, und der neuere sich zu entwickeln begann, nicht so haarscharf bestimmen wollen. Sollten wir hinsichtlich des Alters des vorliegenden Bildwerkes eine Zeitepoche genauer fixiren, so ginge unsere unmassgebliche Ansicht dahin, dass dieses „*caput pectorale*“ angefertigt worden sei in jenen Tagen, als die romanischen Kunstformen noch ihre Herrschaft im heiligen Köln unangefochten behaupteten, mit anderen Worten, dass dasselbe in den ersten Jahrzehnten des XIII. Jahrhunderts seine Entstehung gefunden habe.

Man muss es bedauern, dass das vorliegende mit so grosser technischer Bravour gearbeitete Brustbild durch die Ungunst der Zeiten heute so sehr entstellt und beschädigt ist. Wir wünschen demselben in nächster Zeit eine gründliche, stylgetreue Wiederherstellung von der kunsterfahrenen Hand jenes Meisters, der vor wenigen Jahren den sehr zusammengeschmolzenen Schatz der hiesigen Cunibertskirche mit einem prachtvollen Ciborium bereichert hat, dessen technisch äusserst saubere und delicate Ausarbeitung der Details fast den Werth der Composition in Schatten zu stellen geeignet ist. Vielleicht dürfte später in dem neu zu erbauenden Hauptaltar dieser Kirche, und zwar in der „*predella*“ desselben, ein vertiefter Reliquienschrein angebracht werden, in welchem hinter durchsichtigem Verschluss die eben beschriebene „*herma*“ nebst den beiden unter No. 53 folgenden Brachialien an grössern Festen ersichtlich wären, wenn man es nicht vorziehen wollte, in der stylgerecht mit Wandmalereien reichverzierten Chorabsis, und zwar in dem mit Gitter verschliessbaren ursprünglichen „*thesaurarium*“, die sämmtlichen kirchlichen Kunstschätze würdig aufzubewahren, deren ausführliche Beschreibung uns hier beschäftigt.

*) Bis vor wenigen Jahren war das schöne Brustbild Karls des Grossen im Schatze zu Aachen an den Incarnationstheilen mit einem ähnlichen fleischfarbigen „gemalten Email“ überzogen, bis Unkenntniss und Willkühr denselben entfernen liess.

52.

Lichtträger

vor einem Votivbilde befestigt. Kupferguss.

Höhe 50 Centimeter, Breite der oberen Schale 16 Centimeter. XV. Jahrhundert.

Leuchter in Kupferguss in einiger Entwickelung der Formen, wie sie die Ausgangszeit der Gothik bezeichnen, sind heute in kölnischen Kirchen zur Seltenheit geworden. Nur die Kirche von St. Cunibert hat noch als Wand- oder Armleuchter vor jenem prachtvollen Sculpturwerke, die Verkündigung Maria's vorstellend, zwei Leuchter aufzuweisen, die durch die schöne Ausbildung der Formen erkennen lassen, dass die Gothik im XV. Jahrhundert die gegossenen Wandleuchter nicht so ganz unentwickelt gelassen habe. Der eigentliche Arm, in Gelbkupfer gegossen und mit grössern und kleinern Knäufen belebt, windet sich in Halbkreisform um den grossen reichverzierten Sockel, auf welchem je ein Standbild der Verkündigung aufgestellt ist. Unmittelbar vor jedem Bildwerke erhebt sich aufrechtstehend ein beweglicher Lichtträger, dessen Ständer von grössern und kleinern Ringen umfasst wird. Auf dem letzten Ringe sitzt ein trichterförmiger Hals, der ein breiteres Schüsselchen zum Auffangen des herunterträufelnden Wachses trägt. Dieses Schüsselchen ist nach unten hin durch erhaben gegossene sich anschliessende Ornamente verziert, in denen nicht mit Unwahrscheinlichkeit die bekannten Bildungen der „*fleur de lis*“ gesucht werden dürften. Ueber dieser Ausbauchung des tellerförmigen Schüsselchens erhebt sich ein profilirter Rand, der oben mit einer zinnenförmig ausgeschnittenen Bekrönung umgeben und abgeschlossen wird. Bei Compositionen von Trag- oder Standleuchtern dürfte die eben beschriebene obere Ausmündung dieser Wand- oder Votivleuchter als willkommenes Motiv zu mustergültigen Vorlagen in Betracht gezogen werden können.

Noch im Vorbeigehen machen wir Freunde mittelalterlicher Kunst und insbesondere Kenner kirchlicher Gefässe auf ein interessantes Bildwerk aufmerksam, das in der baulich merkwürdigen Sacristei von St. Cunibert, und zwar über der Eingangsthüre derselben aufgehängt ist und eine jener Darstellungen zeigt, wie sie im XV. Jahrhundert von der Kölner Malerzunft unter der Bezeichnung „*missa St. Gregorii*“ mit besonderer Vorliebe gemalt zu werden pflegten.

Auf diesem Bildwerke, das in Italien meistens den Namen „*missa di Bolsena*“ *) führt, sieht man in der Regel den obengedachten Papst, umgeben von

*) Ein aufmerksamer Forscher nach Malereien des Mittelalters dürfte vielfach für die Composition sämmtlicher vorkommenden Altargeräthschaften, so wie für Schnitt und ornamentale Ausstattung der liturgischen Gewänder die nöthigen Anhaltspunkte auf ältern Bildern finden, die bei der heutigen Nachbildung den Meistern des Gewerkes gute Dienste leisten könnten. Sowohl altitalienische als altdeutsche Wand- und Tafelmalereien, ähnlich wie die oben besprochene, bieten für die angedeuteten Studien noch eine reiche. bisher unbenutzte Fundgrube.

Ministranten und Cardinälen, knieend dargestellt, wie er bei der Consecration in Staunen niedersinkt vor dem Wunder, das er auf dem Altar erschaut, indem ihm der Heiland incorporirt als *„ecce homo“* erscheint. Der kölnische Maler hat es auf dem eben bezeichneten Gemälde nicht unterlassen, den ganzen Altarapparat in seinen einzelnen Gefässen in streng richtiger Zeichnung darzustellen. Für unseren vorliegenden Zweck haben zunächst die schönen Leuchter ein besonderes Interesse, wie sie gemalt auf jeder Seite des Altars ersichtlich sind. Da solche Leuchter heute, wie bereits bemerkt, zur grossen Seltenheit geworden sind, so ermangeln wir nicht, unter Figur 49 eine getreue Abbildung dieser auf dem Altar in Gold gezeichneten Leuchter beizubringen. Ein breiter runder Fuss ruht auf sechs liegenden Löwen. Derselbe wird oben durch einen profilirten Knauf abgeschlossen, aus dem sich der Ständer erhebt, der in der Mitte von einem grössern *„pomellum“* als Handhabe unterbrochen wird. Sowohl das Schüsselchen zum Auffangen des Wachses, wie die Ständer entbehren nicht einer ornamentalen Ausbildung. Wir sind der Ueberzeugung, dass der Maler aus der letzten Hälfte des XV. Jahrhunderts den eben bezeichneten Leuchter nicht aus eigener Idee erfunden, sondern so gezeichnet hat, wie man ihn damals häufig auf Altären anzutreffen pflegte. Schliesslich machen wir noch darauf aufmerksam, dass die Kirche von St. Cunibert heute noch sechs grössere und zwei kleinere Altarleuchter besitzt, die, als treffliche Gusswerke aus dem XV. Jahrhundert herrührend, in ihrer Form keine Verschiedenheit zeigen von jenem Leuchter, den wir in der 1. Lieferung dieses Werkes unter Fig. 13. beschrieben und abgebildet haben.

53.

Zwei Reliquiarien

in Form von reich verzierten Armschenkeln.

Grösste Höhe 40 Centimeter, Durchmesser des Fusses 22 Centimeter. XIII. Jahrhundert.

Der heute sehr decimirte Schatz von St. Cunibert hat noch zwei reich verzierte Reliquiarien aufzuweisen, die, was Reichthum der Detailformen betrifft, wohl mit jenen ähnlichen Reliquienbehältern in St. Gereon (vergl. Taf. II. Fig. 7 und 8) kühn den Vergleich eingehen dürfen. Dieselben rühren offenbar von einer und derselben Meisterhand her, die auch die oben beschriebene *„herma Scti. Antonii“* angefertigt hat, und verdienen nicht nur hinsichtlich des reichen Schmuckes von zierlichen Filigranarbeiten eine besondere Aufmerksamkeit, sondern auch in Hinsicht einzelner emaillirten Randeinfassungen, die die Vortrefflichkeit der kölnischen Schmelzarbeiten am Schlusse des XII. oder im Beginn des XIII. Jahrh. erkennen

lassen. Da hinsichtlich der Anlage und der decorativen Ausstattung die beiden Reliquienarme gleiche Formen zeigen, so genüge es hier, einen dieser Brachialien zu beschreiben und durch eine stylgetreue Zeichnung zu veranschaulichen. Auf einem 3 1/2 Centimeter hohen Fusssockel, um dessen Rand zum Theil heute noch ein in Metallblech getriebenes Ornament nach hinten herumläuft, erheben sich treppenförmig, immer weiter zurücktretend, zwei andere einförmige Umrandungen, die als Piedestal für den darauf befindlichen Armschenkel mit Filigranornamenten und eingefassten Steinen verziert sind. Auf diesen nach oben hin sich verjüngenden Sockel hat der Goldschmied den obern Armschenkel so gestellt, dass die aus demselben hervorragende Hand die innere, geöffnete Handfläche zeigt. Die Bekleidung des Armschenkels ist eine ähnliche, wie die an den „*brachia*“ von St. Gereon. Es ragt nämlich die Hand aus dem breiten Aermel *(manica)* vom Handgelenk an hervor, das mit einem enganschliessenden Gewandtheile, ähnlich einer Albe, bedeckt ist. Diese „*manica*“, als integrirender Gewandttheil von einer Dalmatika oder *Tunicella* genommen, ist an dem obern Abschluss, sowie an den beiden Seitentheilen mit äusserst kunstreich verzierten Filigranrändern belegt, die von kleinen Emailplättchen unterbrochen werden. Das Filigran liegt stark erhaben auf, ist durchbrochen *(à jour)*, und die technische Behandlung desselben verräth die Hand eines tüchtigen geübten Meisters. Die emaillirten Blättchen würde man ihrer Technik nach als „*émaux champlevés*“ bezeichnen. Die Farbenstimmung dieser Emails in blauen und röthlichen Tönen ist eine solche, wie man sie an Kölner Schmelzwerke immer wieder anzutreffen gewohnt ist. Da, wo auf den mittlern Flächen der Faltenwurf des Gewandes in reicher Drapirung sich bildet, hat der Künstler ein in Charnieren bewegliches Rundmedaillon in einem Durchmesser von 8 Centimeter angebracht, das als mittlere Füllung einen ungeschliffenen Bergkrystall zum Vorschein kommen lässt, welcher von einer reich verzierten Filigranumrandung, mit Halbedelsteinen besetzt, umgeben ist. Hinter diesem Krystallverschluss war ehemals in der innern Höhle des Armschenkels jenes „*os*“ ersichtlich, zu dessen würdiger Aufbewahrung dieses Prachtgefäss war angefertigt worden. Eine kleine Partikel von den Reliquien des h. Antonius Abbas, die heut neben der Krystallpaste in moderner Einfassung sich befindet, scheint später hinzugefügt worden zu sein, indem vielleicht das grössere Gebein, welches ehemals die Höhlung ausfüllte, verloren gegangen ist. In dem andern Reliquiarium, dem Pendant zu dem eben beschriebenen Gefässe, befindet sich heute noch an der in Rede stehenden Stelle ein grösseres Gebein, das dem h. Servatius, Bischof von Tongern und Maestricht, zugeschrieben wird. Einer mündlichen Tradition zufolge sollen diese beiden merkwürdigen und formschönen Gefässe aus der ehemaligen St. Servatius-Pfarrkirche, die in der Nähe von St. Cunibert an der Johannstrasse gelegen war, herstammen. Diese alte Pfarrkirche ist erst in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts ungeachtet ihres monumentalen Werthes niedergelegt worden, um einer Oelfabrik Platz zu machen.

Die vollständig identische Behandlung der Filigranarbeiten an diesen Reliquiarien mit denen an der vorbeschriebenen „*herma*“ scheint der Annahme das Wort

zu sprechen, dass das Brustbild mit den beiden in Rede stehenden Reliquienarmen von einem und demselben Meister und zu derselben Zeit sei angefertigt worden, und zwar in der Absicht, dasselbe als Mittelstück zwischen den beiden Brachialien an Festtagen auf dem Untersatz des Altares zu exponiren. Wenn die Wiederherstellung dieses interessanten Pectoralbildes in späterer Zeit erfolgen sollte, so dürften wohl auch die beiden oben beschriebenen „*brachia*“ in Silberblech stylgerecht wieder ergänzt werden, indem die Gewinnsucht in den Stürmen zu Anfang dieses Jahrhunderts die primitiven in Silber getriebenen Hände gewaltsam fortgenommen und durch solche von versilbertem Holze wieder ergänzt hat. Glücklicher Weise finden sich die wesentlichen Theile, ebenfalls in Silber getrieben, noch an den beiden formverwandten Reliquiengefässen aus St. Gereon vor, und dürften von diesen die Modelle und Vorlagen zu entnehmen sein. Als Parallelen zu diesen eben beschriebenen „*brachia*“ verweisen wir hier im Vorbeigehen noch auf zwei äusserst delicat und zierlich gearbeitete Reliquiarien in Form von Armschenkeln, im Schatze der Stiftskirche zu Essen befindlich, die jedoch um 150 Jahre jünger befunden werden dürften. Auch der königl. Haus- und Reliquienschatz zu Hannover hat noch eine grössere Zahl Reliquiengefässe in dieser Form aufzuweisen.

54.

Fünfarmiger Standleuchter

in Form eines Kreuzes.

Höhe 1 Meter 60 Centimeter, Breite der Arme 1 Meter 10 Centimeter. Gelbguss des XV. Jahrhunderts.

Wenn von competenter Seite in nicht zu ferner Zukunft nachgewiesen und durch Beispiele veranschaulicht werden wird, von welcher formellen Beschaffenheit im Mittelalter die verschiedenartigen Beleuchtungsapparate für Kirche und Altäre gewesen sein mögen, so dürfte zur Aufhellung und Feststellung dieser eben so interessanten, als praktischen Frage auch der vorliegende Lichterhalter nicht übergangen werden.

Von den vielen mehrarmigen Leuchtern, die ehemals als Meisterwerke des Metallgusses verschiedenen Kirchen Kölns zur Zierde gereichten, hat sich heute nur dieser einzige fünfarmige Leuchter in St. Cunibert noch erhalten, der Anhaltspunkte bieten dürfte, von welchem Reichthum und welcher Zierlichkeit der Formen jene grösseren Lichterkronen und umfangreichen Standleuchter ehemals gewesen sind, die unter dem Namen „*polycandella*“ oder „*arbores B. M. V.*“ in allgemeinerem Gebrauche waren. Gleichwie diese siebenarmigen Leuchter in ihrer Siebenform als Mutter-Gottes-Leuchter die sieben Freuden oder die sieben Schmerzen Maria's symbolisch andeuten sollten, so scheint der vorliegende mehr als Passionsleuchter in der Fünfzahl seiner Lichter die fünf Wundmale des Heilandes mystisch versinnbilden zu wollen.

Auf einem dreieckigen, ungefähr 50 Centimeter hohen Sockel von Stein, der an seinen Ecken abgeschrägt und mit breiten Widerlagen fast zu einem Sechseck umgestaltet ist, erhebt sich ein 34 Centimeter hohes, nach oben sich verjüngendes Piedestal, ebenfalls im Sechseck construirt. Dieser in Messing hohlgegossene Sockel ist an drei Seiten umlegt von kleinen gegossenen Löwen in der Länge von 14 Centimeter. Auf dem sechseckigen Untersockel ruht ein profilirter Wulst in Kreisform, aus welchem eine runde Röhre gleichsam herauswächst, die durch ihre eingelassenen abgesägten Aeste zu beiden Seiten einen Baum als Kreuzesstamm veranschaulichen soll, nämlich jenen mystischen *„arbor vitae, in qua salus nostra pependit.“* In mässiger Höhe theilt sich der mittlere Hauptstamm seitwärts in zwei Aeste, die sich wiederum nach oben zweifach theilen.

Da der mittlere Hauptstamm geradlinig durchgeht, so entstehen also durch diese doppelte Verästelung des Lebensbaumes fünf Lichthalter, die auf ihren Spitzen einen breiten Teller zum Auffangen des herunterträufelnden Wachses tragen. Da, wo der Baumstamm nach beiden Seiten sich in Kreuzesform verästelt, hat der Künstler in vollendetem Guss das Bild des Gekreuzigten angebracht, dessen grösste Längenausdehnung 83 Centimeter, wogegen die Spannung der Hände 80 Centimeter beträgt.

Das mit vollendetstem Ausdruck des Schmerzes kunstvoll gegossene Haupt des Erlösers trägt die Dornenkrone; die übrigen körperlichen Formen sind mit genauer Kenntniss der Anatomie für die Zeit der Entstehung dieses Kunstwerkes richtig gegeben, sogar die gespannten Adern des Körpers sind in dem Gusswerk angedeutet; auch das Lendentuch ist in edlem Faltenbruch stylgerecht geordnet. Die ziemlich richtige anatomische Durchführung der Körperformen an der Figur des Gekreuzigten, nicht weniger der Sockel von Stein mit seinen architektonischen Profilirungen lassen deutlich erkennen, dass der vorliegende Passionsleuchter in den letzten Decennien des XV. Jahrhunderts angefertigt worden ist. Dass das vorliegende Gusswerk in Köln entstanden ist, dürfte wohl nicht beanstandet werden, da bekanntlich alle Kleinkünste im XV. Jahrhundert in dem gewerbe- und industriereichen Köln ihre zunftgerechte Ausübung fanden. Mehrere heute noch erhaltene Taufbecken des XVI. Jahrhunderts, die in Köln gegossen worden sind, lassen mit Grund annehmen, dass auch im XV. Jahrhundert der Metallguss in grösserem Umfange in den Mauern Kölns von den Meistern der Gelbgiesser-Innung geübt wurde. Man braucht deswegen bei dem vorliegenden fünfarmigen Leuchter nicht der Annahme Raum zu geben, dass derselbe in den bekannten, äusserst betriebsamen Gusswerkstätten des Mittelalters zu Maestricht oder Dinant angefertigt worden sei. Was Grossartigkeit der Anlage und Reichthum des Details betrifft, so dürfte der vorliegende Kreuz-Candelaber um Vieles übertroffen werden durch das interessante Lichtgitter, kupfergegossene Sperre zwischen Chor und Altar im Dome zu Xanten.*)

*) Vgl. die Abbildung in den Kunstdenkmälern des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden von E. aus'm Werth I. Band. Taf. XVIII. No. 5.

Dieses prachtvolle Gitter als Lichtträger und Chorschranke ist der Inschrift zufolge 1501 zu Maestricht gegossen worden. Hinsichtlich der Anlage, der Entstehungszeit und Ornamentation dürfte der dreiarmige Standleuchter, ebenfalls im Xantener Chore befindlich*), mit dem fünfarmigen Passionsleuchter zu St. Cunibert die meiste Verwandtschaft aufzuweisen haben.

55.

Ostensorium,

aus Messing, vergoldet, mit emaillirten Ornamenten.

Höhe 45 Centimeter, grösster Durchmesser des Fusses 18½ Centimeter. XIV. Jahrhundert.

Für das Studium mittelalterlicher kirchlicher Gefässe bildet das vorliegende Reliquiarium deswegen ein grösseres Interesse, weil es bei sehr einfacher Form erkennen lässt, wie auch in der Gothik die geübten Emailleurs darauf Bedacht nahmen, bei Anfertigung kirchlicher Gefässe breitere Flächen zu schaffen, die durch farbigen Schmelz und bildliche Darstellungen gehoben und verziert werden sollten. Der Fusstheil des vorliegenden Ostensoriums bietet, in Kreisform angelegt, eine breite Fläche, die der Goldschmied durch Anbringung von sechs Emailmedaillons künstlerisch zu beleben gewusst hat. Man erblickt nämlich, von erhaben aufliegenden Rändern eines Vierpasses eingeschlossen, ähnlich geformte Medaillons im grössten Durchmesser von 4 Centimeter 8 Millimeter, die auf roth und blau emaillirtem Tiefgrunde in vergoldeten Contouren verschiedene mittelalterliche Thiersymbole zu erkennen geben. Auf dunkelblauem Email treten nämlich in der oberen Hälfte dieser Medaillons in zinnoberrothem Email die Oberkörper der bekannten evangelistischen Thiergestalten hervor, die sämmtlich einen goldenen Spruchstreifen zu tragen scheinen. Diese Abzeichen der Evangelisten sind mit grosser Bravour und Stylstrengheit ausgeführt, und der Emailleur scheint auf eine zarte technische Behandlung nicht viel Gewicht gelegt zu haben. Die beiden übrigen Medaillons zeigen ebenfalls Darstellungen, die der mittelalterlichen Thier-Symbolik entlehnt sind. In dem einen erblickt man nämlich auf emaillirtem Grund, wie er in seinen Farbennüancirungen im Vorhergehenden angedeutet wurde, das Bild des Pelikan, der sich selbst seinen Jungen hingiebt. Die andere Typologie in dem folgenden Medaillon ist weniger bekannt und stellt einen Löwen dar, wie er seine Jungen am dritten Tage nach der Geburt anhaucht und ihnen so, nach mittelalterlicher Anschauungsweise, das Augenlicht verleiht.

Dieses eben beschriebene Fussstück entbehrt sonst jeglicher Ornamentation. In der Mitte desselben erhebt sich ein Untersatz oder Sockel, in den eine runde Röhre einmündet, die ungefähr in ihrer Mitte durch einen Knauf als Handhabe

*) In Abbildung befindlich auf derselben Tafel XVIII., No. 6.

angenehm unterbrochen wird. Dieser „*nodus*“ ist sechstheilig angelegt und läuft in sechs runde Pasten im Durchmesser von fast 2 Centimetern aus, die abwechselnd auf blauem und rothem Grund in vergoldeten Majuskelbuchstaben die Worte „*Ave Maria*“ enthalten.

Zwischen je 2 dieser vorspringenden emaillirten Knäufe hat der Goldschmied erhaben aufliegend je eine „*fleur de lis*“ angebracht, die nach untenhin in die darüber befindliche Röhre einzumünden scheint. Diese obere Röhre trägt einen im Kreise angelegten Aufsatz, der als Piedestal einen Glascylinder zur Aufbewahrung von Reliquien aufnehmen soll, der aber, früher wahrscheinlich aus Bergkrystall bestehend, gegenwärtig fehlt. Heute noch umstehen dieses Receptaculum vier Widerlagspfeiler in einfacher Form, an deren Sockel vermittelst Kettchen zwei kleinere emaillirte Wappenschilder, die den Typus der Frühgothik unverkennbar an sich tragen, aufgehängt sind und auf blauem Grunde zwei sich durchkreuzende Pfeile erkennen lassen. Die vier Widerlagen tragen als Helm eine kleine Bedachung, die oben mit einem Knopfe abschliesst. Der obere Theil dieses Schaugefässes bietet in formeller Beziehung wenig Interesse. Die Composition und die technische Durchführung der oben beschriebenen emaillirten Ornamente, desgleichen die charakteristische Form der Majuskelbuchstaben, wie sie als monumentale Künstlerschrift in der romanischen Kunstepoche gäng und gäbe waren, dürften als Beweise angeführt werden, dass das vorliegende Gefäss gegen Mitte des XIV. Jahrhunderts seine Entstehung gefunden habe, eine Epoche, in der die Zunftmeister der Goldschmiede zu Köln durchsichtige Schmelze, „*émaux translucides*“, mit Vorliebe zur Ausfüllung von einfachen und reichen liturgischen Gefässen häufig zur Anwendung brachten.

56.

Reliquiarium,

in Form einer kleinen „*tumba*“ von Acoluthen getragen.

Höhe 36½ Centimeter, grösste Ausdehnung des Fusses 39 Centimeter. XV. Jahrhundert.

Da dieses Reliquiengefäss eine originelle, von dem beinahe feststehenden Typus der mittelalterlichen Reliquiarien abweichende Form hat, so dürfte dasselbe schon seiner eigenthümlichen Anlage wegen eine genauere Betrachtung seiner Detailformen verdienen.

Auf vier liegenden Löwen, in Rothkupfer gegossen und vergoldet, erhebt sich ein viereckiges längliches Piedestal als Sockel in der Höhe von 4½ Centimeter, das an seinem aufrecht stehenden Seitentheil eine *à jour* Durchbrechung in Vierpassform zeigt. Auf der oberen Fläche des Piedestals liegt ein Halbcylinder von mässiger Höhe, der mit gefassten Edelsteinen verziert, in Charnieren beweglich ist

und zugleich als Deckverschluss dazu dient, die in dem ausgehöhlten Fusstheil aufzunehmenden Reliquien zu verschliessen. Auf den vier Ecken dieses Untersatzes stehen kleine in Rothkupfer gegossene und ciselirte Statuettchen in der Höhe von 11 Centimeter. Dieselben sind mit Humeralen und Alben bekleidet, gleichsam als Acoluthen, und tragen auf zwei langen Stäben, die auf den Schultern derselben zu ruhen scheinen, eine Art „*tumba*", die ähnlich einem kleinen „*scrinium*" formirt ist. Der kleine Behälter, der auf diesen Tragstangen ruht, ist im Sechseck gehalten und aus geschliffenem Bergkrystall angefertigt. An den beiden Kopftheilen wird diesem kleinen Krystallsarge durch gedoppelte Widerlagspfeiler, die auf beiden Seiten ein Giebelfeld flankiren, ein architektonischer Abschluss gegeben. Unter diesen beiden Giebelfeldern stellt das eine auf der darunter liegenden platten Fläche in erhaben aufliegenden ciselirten Figuren die Krönung Maria's dar, das andere die Kreuzigung Christi.

Auf den inneren Umfangswänden dieses horizontalliegenden Krystallbehälters erheben sich auf der Spitze kleine thurmförmige Aufbauten, nach unten hin quadratisch angelegt, auf welchen ebenfalls kleinere Krystallröhren im Sechseck eingefügt sind, die als verschliessbare Behälter oben von einem kleinen Helm überragt werden, auf deren Spitze die beiden Figuren der sogenannten Passionsgruppe Maria und Johannes stehen.

Die auf der oberen Spitze dieser kleinen Krystalltumba horizontal gelegte Kammverzierung wird in der Mitte unterbrochen durch einen viereckigen thurmförmigen Aufsatz. Die obere Krystallröhre desselben nebst verschliessbarem Dachhelme, die ehemals ohne Zweifel mit einem kleinen Crucifixbilde abschloss, ist leider verloren gegangen und wird heute auf eine unzweckmässige Weise durch das kleine Bildniss eines Genius als Engel, der die Posaune bläst, ergänzt. Dieses eingeschobene figurale Ornament rührt offenbar als Giebelverzierung von dem Macabäer-Schreine her, der unter Fig. 23 der I. Lieferung eine eingehende Besprechung gefunden hat.

Betrachtet man die technische Ausführung dieses Mausoleums, so kann freilich nicht behauptet werden, dass dieselbe durch Feinheit der Form und Ausführung sonderlich imponire; desto mehr aber fällt die originelle Composition in die Augen, wodurch die feierliche Erhebung, „*translatio*", der Ueberbleibsel der Heiligen von ihrer irdischen Begräbnissstätte angedeutet, und welcher Akt von Diaconen oder Ministranten in geistlichen Gewändern vollzogen wird.

Viele kleinere Details, unter andern auch die unentwickelten Blätter, die als Krabben die beiden Giebelschrägen verzieren, scheinen darauf hinzudeuten, dass der vorliegende Reliquienbehälter im Beginn des XV. Jahrhunderts seine Entstehung gefunden habe.

57.

Schaugefäss,

aus Silber, vergoldet.

Höhe 42½ Centimeter, grösste Breite 11 Centimeter, Durchmesser des Fusses 11½ Centimeter.
XV. Jahrhundert.

Von kleineren Reliquiengefässen, die eine so delicate Ausarbeitung der Detailformen zur Schau tragen, dürfte sich heute in den Sacristeien Kölns wohl keines mehr erhalten haben, das aus der Verfallzeit der Gothik eine solche Eleganz der Formen erkennen lässt, wie man dieselbe an dem vorliegenden Gefässe wahrnimmt. Der Fuss dieses Gefässes, in Vierpassform mit angesetzten Spitzen angelegt, die dem Flamboyant-Style als sogenannte „Eselsrücken“ entnommen sind, enthält auf seinen vier Flächen in äusserst zarter Gravur eine mit vielem Schwung und Ausdruck eingravirte Darstellung der Symbole der vier Evangelisten. Auf diesem schmalen Fusse erhebt sich, über Eck gestellt, eine quadratisch gebildete „*fistula*“, die in ihrer Mitte ein „*pomellum*“ aufnimmt, das ebenfalls im Viereck construirt, auf den vier Seiten, correspondirend mit den Blättern des Fusses, eine kleine Kreuzblume, erhaben aufliegend, hervortreten lässt. Auf dieser Röhre erhebt sich über einem schön profilirten Knaufe ein kleiner Sockel, der, quadratisch gehalten, als Piedestal eine kleine Krystallröhre aufnimmt, die als durchsichtiger Behälter eine Reliquie umschliessen soll. Dieser 8 Centimeter hohe Cylinder findet seinen Abschluss in einem reichverzierten schlanken Aufsatz, der gleichsam als schwebender Baldachin die Reliquie überschattet. Dieser kleine Helm, in Form eines zierlich construirten Dachreiters, ist ebenfalls im Viereck angelegt, und ist der untere Sockel dieses Thürmchens mit vier Fialen umstellt, die zwischen sich eine reich durchbrochene Laubbekrönung, im Charakter eines Ziergiebels aufnehmen. Ueber dieser ornamentalen Grundanlage erhebt sich eine ebenfalls im Viereck construirte und nach oben sich verjüngende grössere Fiale, die mit Spitzsäulchen, von einer doppelten Kreuzblume überragt, endigt. Den innern Kern der Fiale umgeben an den vier Ecken freistehende Widerlagspfeiler, die vermittelst kleiner Streben mit demselben constructiv verbunden und nach oben ansteigend zweimal in Spitzthürmchen sich verjüngend, zu je zwei auch unter einander mit einem ornamentalen Ziergiebel über Eck in Verbindung gesetzt sind. Dieser leichte Helmaufsatz wird gestützt und getragen durch ein doppeltes System von Widerlagspfeilern, zu beiden Seiten des Cylinders befindlich, die als über Eck gestellte Fialen sich nach obenhin in Spitzthürmchen verjüngen und von einem Kreuzblümchen überragt werden. Um die Leeren zwischen den beiden Seiten des Cylinders und diesen stützenden Widerlagspfeilern auszufüllen, hat der Goldschmied sehr zweckmässig die äusseren Fialen auf jeder Seite durch eine Fensterstellung mit einfachen Maasswerkverzierungen verbunden. Die inneren Räume zu beiden Seiten des Cylinders sind durch ein Astgeflechte kunstreich ausgefüllt, in der Weise, wie das erst in der Spät-

gothik in der Goldschmiedekunst zur Anwendung kömmt. Wie die Abbildung zeigt, ist die Composition und der Aufbau dieser gefälligen „*monstrantiola*“ eine durchaus glückliche zu nennen; auch tritt die technische Ausführung bescheiden und anspruchslos auf, so dass man nicht leicht Gefahr läuft, über der zu sehr gekünstelten und delicaten technischen Ausführung, wofür nur Fachleute ein geübtes Auge haben, den Werth und die Vorzüge der Composition, die nicht minder hoch anzuschlagen ist, zu vergessen. Auch einem weniger geübten Auge dürfte es bei näherer Betrachtung der Detailformen dieses wohlproportionirten Gefässes anschaulich werden, dass dasselbe in den beiden letzten Decennien des XV. Jahrhunderts oder sogar im Anfange des XVI. aus der Werkstätte eines kölnischen Goldschmiedes hervorgegangen sei, der mit Leichtigkeit in den schwungvollen Formen das „*style flamboiante*“ sich zurecht zu finden wusste.

58.

Gefäss

zur Aufbewahrung der geweihten Oele, in vergoldetem Silber.

Höhe 29 Centimeter, Durchmesser des Fusses 11½ Centimeter. XVI. Jahrhundert.

Vorliegendes Gefäss, das als Salbbüchse beim Austheilen der heil. Oelung gebraucht wird, ist in seinen Formen sehr einfach gehalten im Vergleich mit den reichen Formbildungen, welche sich an jenem ältern Salbgefäss entfalten, welches heute noch in der Pfarre St. Maria Lyskirche in Gebrauch ist.*)

Indem wir der Vollständigkeit wegen dieses „*vasculum*“ hier in möglichst kurzer Beschreibung nebst Abbildung mittheilen, behalten wir uns vor, bei Gelegenheit der Beschreibung des ebengedachten Gefässes Ausführlicheres über die im Mittelalter gebräuchlichen Salbgefässe zu berichten. Der Fusstheil derselben zeigt, wie gewöhnlich, eine sechstheilige Rose mit ziemlich tiefen Einschnitten. Auf dem Halse dieses Fusses erhebt sich ein profilirter Aufsatz, aus welchem eine sechseckige kleine Röhre hervortritt, die sich nach oben fortsetzend, in ihrer Mitte von einem runden Knauf umfangen wird. Dieser „*nodus*“ besteht ebenfalls aus sechs Blättern, die in ihrer Ausbildung die Formen der Spätgothik erkennen lassen. Auf einer zweiten Röhre stützt sich ein ebenfalls im Sechseck construirter Sockel, der als Piedestal eine Deckplatte in Kleeblattform aufnimmt, auf welcher in Kleeblattform drei Gefässe als kleine Cylinder im Durchmesser von 3½ Centimeter bei einer grössten Höhe von 6 Centimeter ruhen. Diese drei runden „*pyxides*“ im Dreieck zusammengefügt, dienen als Behälter zur Aufnahme der geweihten Oele, nämlich des „*oleum catechumenorum,*“ des „*oleum infirmorum*“ und des „*Chrysma*“. Diese drei Be-

*) Die Beschreibung dieser „*pyxis*“ aus St. Maria Lyskirche folgt in der IV. Lieferung.

hälter werden gemeinsam von einem Verschluss in Kleeblattform bedeckt, auf dem sich, im Sechseck angelegt, ein kleiner Helm erhebt, der oben in seiner Spitze durch einen niedrigen kleinen Knauf abgeschlossen wird. Es dürfte wohl keinem Zweifel unterliegen, dass dieses einfache Salbgefäss im Beginn des XVI. Jahrhunderts angefertigt worden ist. Die schönen Verhältnisse der einzelnen Theile, die an demselben als sehr gelungen zu bezeichnen sind, dürften dasselbe bei vorkommender Neuschaffung als mustergültiges Vorbild empfehlen.

59.

Beschlag eines *antiphonariums,*

in Kupfer gegossen.

Grösster Durchmesser des mittleren Beschlages 15 Centimeter, grösste Länge der Eckbeschläge ebenfalls 15 Centimeter. XV. Jahrhundert.

Die beweglichen Sängerpulte in den vielen reichen Stiftskirchen des mittelalterlichen Köln trugen bis zur Aufhebung derselben noch grosse und schwere Pergamentcodices als Ritualbücher, in welchen von Miniatoren und Notenschreibern die zum Chordienste nöthigen Gesangstücke in kunstvoller Weise eingeschrieben und mit reichen Initialen und Bildwerken illustrirt wurden. Nur noch wenige Kirchen Kölns haben aus den Stürmen der Revolutionszeit diese meist prachtvoll ausgestatteten Ritualbücher bis zur Stunde sich zu bewahren vermocht. Auch dürfte nur noch eine geringe Zahl derselben mit so reichen Beschlägen verziert sein, wie sich dieselben an den werthvollen Chorbüchern von St. Cunibert vorfinden.

Der Beschlag an dem einen Antiphonale, abgebildet unter Fig. 59 u. 59*a* zeigt in rohen unentwickelten Formen eine Grossartigkeit der Composition, die heute noch bei grössern Ritualbüchern, wenigstens der Idee nach, als Mustervorlage maassgebend sein dürfte.

Um den schweren Einband auf dem Deckel vor Reibung und Beschädigung zu schützen, tritt an jedem Eckbeschlage ein starker Knauf in Form einer vierblätterigen Rose hervor, wodurch selbst das Gusswerk vor Friction geschützt ist. In grader Linie neben diesen schützenden Knäufen erheben sich in einer quadratischen Einfassung über Eck gestellt die geflügelten vier Thiersymbole der Evangelisten, die im rohen Guss *à jour* durchbrochen sind. Die beiden zur Spitze ansteigenden Seiten auf jedem dieser Eckbeschläge sind mit Laubornamenten reich ausgestattet, die mehr durch ihre Composition als durch feine Ausbildung der Details imponiren. Die Mitte des Deckels wird auf jeder Seite geschützt durch einen Beschlag in Form einer runden Scheibe, in deren Mitte frei durchbrochen ein Osterlamm, das Symbol der Auferstehung, ruht. In dem 3 Centimeter breiten um dieses „*agnus dei*“ herumgeführten Rande, schlängelt sich ebenfalls durchbrochen eine zierliche Laubguirlande, die ein Pflanzenornament, dem Kleeblatt ähnlich, erkennen lässt. Auch die

Krampen dieses äusserst soliden und stattlichen Codex entbehren durch passende Gravirungen ihres Schmuckes nicht. Sollte bei vorkommendem Entwurf von Beschlägen zur Zierde für Messbücher die Idee der vorliegenden adoptirt werden, so dürfte darauf Bedacht genommen werden müssen, dass unter Beibehaltung des Motives sämmtliche Details und Ornamente, an einem kleineren Messbuche angewandt, eine feinere und delicatere Ausführung zu erfahren hätten. Der in Rede stehende Pergament-Codex zeigt im Innern eine in Scalen von fünf Linien stehende Notation in kölnischer Weise. Die schöne Schrift, sowie einzelne Initiale in vielen Farben ausgeführt, sind Belege dafür, dass das vorliegende umfangreiche Manuscript gegen Mitte des XV. Jahrhunderts von Klosterschreibern begonnen worden ist. Die Fortsetzung und der Schluss wurden der Inschrift zufolge von den Miniatoren und Schreibern des Conventes Wydenbach erst im Jahr 1553 hinzugefügt, so dass das Antiphonale von verschiedenen Händen in seiner jetzigen Gestalt erst gegen Mitte des XVI. Jahrhunderts vollendet wurde. Die darauf bezügliche interessante Inschrift lautet mit Umgehung der Abkürzungen also:

„*in laudem Dei, Mariae virginis, Kuniberti et aliorum hujus ecclesiae patronorum olim inchoatum est istud antiphonale a fratribus in Wydenbach grandi pecunia per diversarum personarum manus adjutrices anno* 1553 *perfectum, locatumque ante subsellia dominorum vicariorum in latere domini decani ad quorum usum permanere perpetuo debet.*“

Ein zweites nicht weniger voluminöses Graduale wird in der Sakristei von St. Cunibert aus der alten Stiftszeit herrührend, noch aufbewahrt, das in zierlichen Durchbrechungen in Kupfer gegossene Eckbeschläge aufzuweisen hat, wie sie sich in ähnlicher Form ehemals häufiger an solchen schweren Chorbüchern in Pergament vorfinden mochten. Diese Beschläge sind schlicht und einfach gehalten, und geben dieselben in derber Ausführung ein gothisches Laubwerk zu erkennen, das in dieser Formation das XV. Jahrhundert hindurch bei kölnischen Gelbgiessern gang und gäbe zu sein scheint. Als Eigenthümlichkeit dieser Beschläge verdient noch bemerkt zu werden, dass die Durchbrüche derselben ursprünglich abwechselnd in roth und blau bemaltem Pergament hinterlegt waren.

Auch die Krampen, Schliesser dieses Chorbuches tragen in derber Gravirung zwei Standbilder des heil. Cunibert und des heil. Clemens.

Das in Rede stehende guterhaltene Chorbuch zeigt auf dem ersten Blatt eine merkwürdige Inschrift, woraus erhellt, dass die Brüder des Conventes Wydenbach im XVI. Jahrhundert, als die Buchdruckerei in Köln schon in grösserem Umfange blühte, noch immer als Abschreiber und Miniatoren in Thätigkeit waren. Derselbe lautet:

„*ad laudem Dei omnipotentis, sanctae et individuae Trinitatis, beatae Mariae semper virginis sanctorumque Clementis, Ewaldorum et Cuniberti patronorum absolutus consummatusque est liber iste per fratres in Wydenbach. Quem scribi curaverunt honorabiles et providi executores honorabilis Mychelbach hujus ecclesiae dum vixit canonici presbyteris. Anno domini millesimo quingentesimo XXXIII pro vicariis in latere domini praepositi stantibus et canentibus.*“

Ebenso befinden sich in der Sacristei von St. Cunibert noch zwei prachtvoll erhaltene ältere Chorbücher, deren zart ausgeführte Miniaturbilder von der grossen Kunstfertigkeit und Geschicklichkeit kölnischer Miniatur-Maler aus dem Beginn des XVI. Jahrhunderts Zeugniss ablegen. Für den speciellen Zweck, den wir uns in diesem Werke gestellt haben, gewähren die massiven Metallbeschläge dieser letztgedachten Chorbücher kein besonderes Kunstinteresse, indem sie keine entwickelte Form zeigen, sondern blos auf der, in ihren Deckel hineinragenden Spitze mit einer *fleur de lis* verziert sind.

Ehemaliger Schatz der Stiftskirche von St. Cunibert.

Der Reliquienschatz der vormaligen Stiftskirche vom h. Cunibert muss den Berichten Gehlen's zufolge noch im XVII. Jahrhundert umfangreich gewesen sein. Man erkennt das aus der reichhaltigen summarischen Aufzählung von Reliquiarien, die unser Gewährsmann aus einer gedruckten Tafel, die ihm vorlag, aufgestellt hat. Leider verbreitet sich der ebengedachte Beschreiber der ehemaligen Grösse Kölns nicht über die Gestalt und formelle Beschaffenheit jener kostbaren und kunstreichen Gefässe, worin diese zahlreichen Reliquien ehrfurchtsvoll aufbewahrt wurden. Der gedachte kölnische Chronist theilt diese Schätze von St. Cunibert ein nach Rubriken, in welchen die Heiligen in Weise der Litaneien nach den verschiedenen Cötus aufgezählt werden. Zu der ersten Rubrik gehören Reliquien in kostbaren und kunstreichen Fassungen, die zu der Person des Heilandes, seiner jungfräulichen Mutter und zu dem Vorläufer Johann Baptist in directer Beziehung standen. Unter andern seltenen Reliquien hebt er daselbst hervor: eine grosse bemerkenswerthe Partikel vom heiligen Kreuze, deren Echtheit durch Feuer erprobt worden sei. In älteren Schatzverzeichnissen, die wir in grosser Zahl allenthalben abschriftlich anzusammeln Gelegenheit hatten, ist oft von solchen durch Feuersgewalt authentisch bewährten Reliquien die Rede. Dem zu Folge hat man an vielen Orten, wie das im Geiste des Mittelalters lag, gleichsam durch ein Gottesurtheil die Echtheit solcher Schätze bestätigen lassen wollen.

Eine weitere Rubrik zählt grössere Reliquien der Apostel auf, unterlässt es aber, ebenfalls die Reliquienbehälter, worin dieselben aufbewahrt werden, des Weiteren zu beschreiben. Die folgende Abtheilung führt in langer Reihe eine grosse Menge von Ueberbleibseln heiliger Märtyrer auf. In einer andern Rubrik begegnet man der Angabe einer grossen Zahl von Reliquien aus der Reihe der Bischöfe und Bekenner. Unter diesen heben wir hier hervor Kelch und Stole des h. Cunibert, Erzbischofs von Köln und Patrons der besagten Kirche. Da der h. Cunibert im VIII. Jahrhundert lebte und am austrasischen Hofe bei den fränkischen Königen in hohem Ansehen stand, so würde heute dieser authentische Kelch und diese Stole zur Beurtheilung der Kunstweise der vorkarolingischen Epoche von grösstem Interesse sein. Unter den zuletzt angeführten Reliquien befand sich auch

in einer kostbaren Monstranz mit Krystallcylinder eingeschlossen die „*barba sancti Antonii, monachi et eremitae*“. Unser Gewährsmann erzählt davon folgende merkwürdige Begebenheit. In jedem Jahre, wann die Gottestracht von der Stiftskirche St. Cunibert ihren Ausgang genommen und dieselbe den Märtyrerplatz der h. Ursula und ihrer Gesellschaft erreicht habe, so sei aus dieser Reliquie, zu dem grössten Staunen der Umstehenden, sofort eine Menge Schweiss und Wasser hervorgeträufelt. Zu der letzten Klasse der Reliquien in zierlichen Gefässen waren in dem ehemaligen Schatze von St. Cunibert noch zu rechnen verschiedene Gebeine heiliger Jungfrauen. Unter diesen hebt Gehlen besonders hervor eine Reliquie der h. Katharina von Alexandrien, deren sterbliche Ueberbleibsel heute noch in dem von der Kaiserin Helena auf dem Berge Sinai gegründeten Kloster ruhen. Durch die Kreuzzüge scheinen mehrere Reliquien dieser berühmten Jungfrau und Märtyrerin in das christliche Abendland gekommen zu sein. Merkwürdiger Weise finden sich heute noch zahlreiche Urkunden vor, worin hochgestellte glaubwürdige Männer als Augenzeugen bestätigen, dass in ihrem Beisein aus diesen kleinern Gebeinen der h. Katharina ein feines Oel hervorgetröpfelt sei. Daher auch wohl in so vielen älteren kirchlichen Schatzverzeichnissen die Angabe „*de oleo sanctae Catharinae*“.

Eine solche Reliquie, die dieses Oel emaniren liesse, besass, Gehlen zufolge, auch der ehemalige Schatz von St. Cunibert.*) Bei den gewaltsamen Silberablieferungen, die die französischen Commissäre im Auftrag ihres Gouvernements am Schlusse des vorigen Jahrhunderts bei den reichern Stiften Kölns anzuordnen sich in der Lage sahen, sind alle diese Kunstgeräthe des Schatzes von St. Cunibert nebst ihrem ehrwürdigen Inhalte spurlos verschwunden. Zum Beweise, mit welcher Rohheit und Rücksichtslosigkeit die damaligen fremdländischen Dränger und Silbererpresser bei Eintreibung der Kirchenschätze zu Werke gingen, und wie wenig diese Leute bei der Sucht und Gier nach Gold und Silber den bei weitem höher anzuschlagenden historischen Kunstwerth zu schätzen wussten, werden wir, als Anhang zum Vorliegenden, eine authentische Angabe vom Jahr 1796 dem Wortlaute nach mittheilen, woraus zugleich hervorgeht, welche grossartige Kunstschätze das Stift von St. Andreas, damals bei weitem nicht das reichste in Köln, diesen französischen Commissären unwiederbringlich zum Opfer bringen musste.

Wie die meisten älteren und reicheren Stifte Kölns, besass auch der Schatz von St. Cunibert noch bis zum Anfang dieses Jahrhunderts zwei kostbare grössere Reliquienschreine in der Länge von 5—6 Fuss, die, unverbürgten mündlichen Mittheilungen zu Folge, von einheimischen Zerstörern auf den damals häufig vernehmbaren Grund hin, „was man sich nicht selbst bei Zeiten zu eigen mache, das falle ja doch später den Franzosen in die Hand“, beraubt und gänzlich entstellt worden

*) Auch die heute noch an Kunstschätzen des Mittelalters reichhaltige Sacristei der ehemaligen Stiftskirche zu Grefrath im Bergischen besass ehemals eine solche bewährte und vielbesuchte Reliquie der h. Katharina, an welcher jährlich diese auffallende Erscheinung stattfand. Professor Floss bespricht dieses merkwürdige Factum ausführlich in seinen „geschichtlichen Nachrichten über die Aachener Heiligthümer“ und bringt zugleich im Anhange eine grosse Zahl von Urkunden im Wortlaute bei, wodurch glaubwürdige Augenzeugen die Richtigkeit dieser Begebenheit eidlich erhärten.

sind. Diese beiden ehemals kostbaren Reliquienschreine treten heute dem über solche Entschuldigungsgründe erstaunten Kunst- und Geschichtsforscher als leere nackte Holzkasten entgegen. Hinsichtlich ihrer Wiederherstellung scheinen dieselben jener besseren Zukunft entgegen zu harren, in welcher die Sünden und Verirrungen der letzten Vergangenheit von den späteren Nachkommen und Urenkeln wieder gutgemacht und gesühnet werden sollen. Der ältere dieser „*tumbae*" verschliesst heute noch die sterblichen Ueberreste des h. Cuniberts, in dem andern werden die Gebeine der beiden Ewaldi aufgehoben. Diese beiden Brüder, nach der Farbe der Haare der „Blonde und der Schwarze Ewald" genannt, kamen aus Britannien als Glaubensboten nach Deutschland, um hier den Brukterern und Sachsen das Evangelium zu verkündigen.

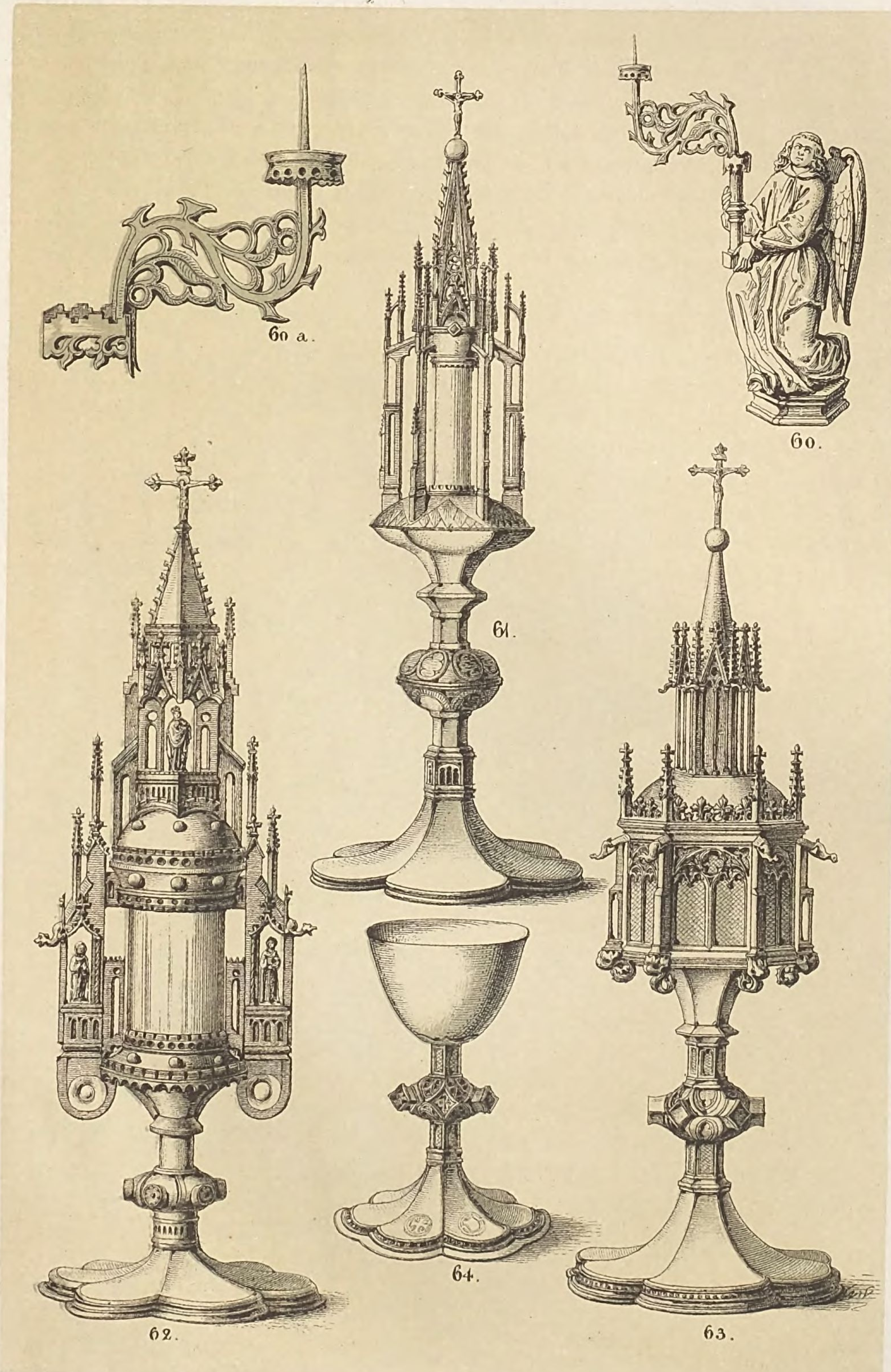
Nachdem sie im Anfang des VIII. Jahrhunderts die Palme des Märtyrerthums in der treuen Verkündigung des Evangeliums am Niederrhein errungen hatten wurden ihre Körper in der Cunibertskirche ehrfurchtsvoll beigesetzt.

Das eine dieser heute ihres ehemaligen Glanzes völlig entblössten Schreinwerke scheint dem Schlusse des XII. Jahrhunderts anzugehören, wie man das an den in spätromanischem Kleeblattbogen gewölbten Nischen erkennen kann, die, sich aneinanderschliessend, die beiden Langseiten des Schreines ausfüllen. Unter diesen baldachinartigen Wölbungen thronten ehemals, wie das bei sämmtlichen heute noch erhaltenen Reliquienschreinen der Kölner Erzdiöcese aus dieser Epoche der Fall ist, die in Silber getriebenen sitzenden Bildwerke der 12 Apostel. Auf den obern schrägen Bedachungsflächen des Schreines gewahrt man heute noch in Eichenholz, vertieft eingestochen, je vier leere Medaillons in romanischer Vierpassform, die ebenfalls auf dem heute noch erhaltenen kostbaren Schreine des h. Albanus in der Pfarrkirche der h. Maria in der Schnurgasse in dieser Gestaltung ersichtlich sind.

Vermuthlich waren in diesen Vierpassfüllungen in getriebener Arbeit figurenreiche Scenen aus dem Leben des betreffenden Heiligen dargestellt, dessen Ueberbleibsel in diesem reichen Mausoleum ruhten.

Der zweite, seines metallischen Schmuckes gänzlich entblösste Reliquienschrein vom h. Cunibert, scheint der entwickelten Spitzbogenstellung zu beiden Langseiten, sowie den übrigen Detailformen in Eichenholz nach zu urtheilen, dem Schlusse des XIII. oder dem Beginne des XIV. Jahrhunderts anzugehören. Die kunstlosen Ueberreste desselben in rohem Holz lassen heute noch deutlich erkennen, dass er in seiner ehemaligen Pracht und Grossartigkeit eine verwandte formelle Ausbildung gehabt habe, wie dieselbe sich heute noch an dem ehemaligen St. Patroclikasten aus Soest zu erkennen giebt, der, in früherer trauriger Zeit auf die Schmelze gebracht, einem glücklichen Zufall seine Errettung vor dem Untergange verdankt. Derselbe bildet heute ein Prachtstück unter den vielen Kunstschätzen in dem neuen königlichen Museum zu Berlin.

Aus St. Martin.



60 a. 60. 61. 62. 63. 64.

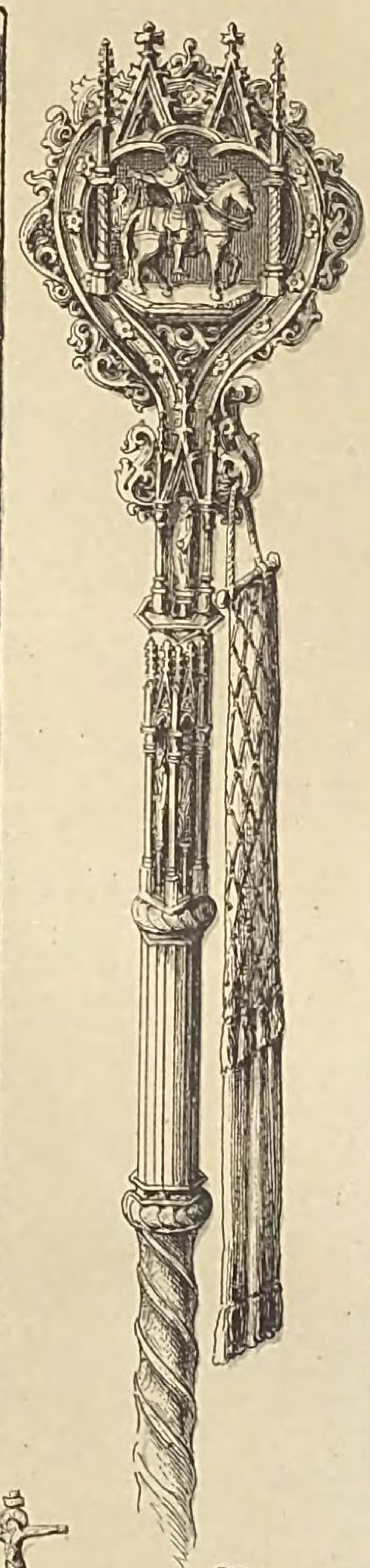
Weber & Deckers lith. Cöln.

Aus St Martin.

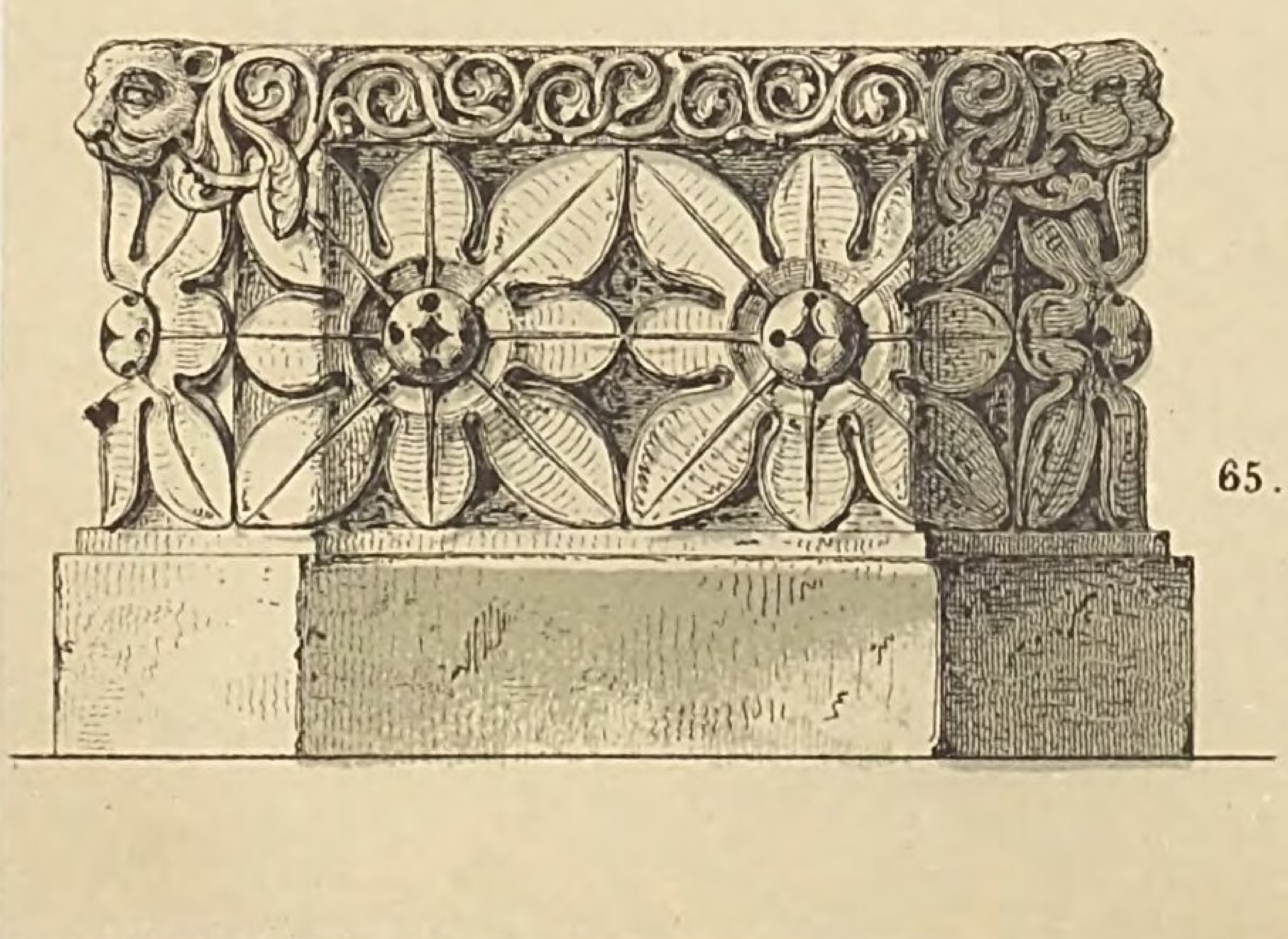
XVII.



67.



68.



65.



66.

Weber & Deckers lith. Cöln.

St. Martin.

Daselbst befindliche Kunstgegenstände des Mittelalters.

Seite

60) Lichtträger in Form knieender Engel, XV. Jahrhundert. Tafel XVI. Fig. 60 u. 60a . 3
61) Reliquiengefäss in Weise einer sechseckigen Monstranz, von Kupfer, vergoldet, XV. Jahrhundert. Tafel XVI. Fig. 61 5
62) Schaugefäss in vergoldetem Kupfer, XV. Jahrhundert. Tafel XVI. Fig. 62 6
63) Ciborium, Silber, vergoldet, XV. Jahrhundert. Tafel XVI. Fig. 63 7
64) Einfacher Messkelch, Silber, vergoldet, XV. Jahrhundert. Tafel XVI. Fig. 64 . . . 9
65) Taufstein in weissem Marmor, IX. Jahrhundert. Tafel XVII. Fig. 65 10
66) Kusstäfelchen, Kupfer, vergoldet, XV. Jahrhundert. Tafel XVII. Fig. 66 13
67) Antiphonar, mit in Kupfer gegossenen Eckbeschlägen, XVI. Jahrh. Tafel XVII. Fig. 67 14
68) Ehemaliger Abbatialstab mit dem daran befindlichen Tuche, XV. Jahrh. Tafel XVII. Fig. 68 16
Messgewand mit reicher Stabstickerei. Beginn des XVI. Jahrhunderts. 17
Ehemaliger Schatz der Benedictinerabtei St. Martin 18

60.

Lichtträger,

in Form eines knieenden Engels.

Höhe 40 Centimeter. XV. Jahrhundert.

Im Mittelalter hatte der Leuchter eine vielfach variirende Gestalt. Wir erinnern hier nur im Vorbeigehen an die originellen Formen der Cerostaten in der romanischen Kunstepoche. Es hatten nämlich diese Lichthalter bis zum XIII. Jahrhundert die Form von Drachen, Bucentauren, Greifen oder anderen sagenhaften Thieren, die von Riesen oder grotesken menschlichen Gestalten geritten und gebändigt wurden. *) In der Regel tragen dann diese Reiter die Lichthalter.

Die Gothik hatte für die Leuchter einfachere Formen zur Geltung gebracht. Entweder erschienen seit dem XIV. Jahrhundert in Messing gegossene Leuchter, ähnlich jenem, den wir unter Fig. 13 I. Lief. unter den Geräthschaften der Jesuitenkirche beschrieben haben, oder man nahm zu figuralen Darstellungen in getriebener Arbeit Zuflucht und formte als Lichtträger knieende Engel, die, in Weise von Chorknaben, Lichtständer tragen, welche zur Befestigung eines Wachslichtes geeignet erscheinen. Auch die vorliegenden Lichthalter zeigen die ältere Form von knieenden Engeln, die als Acoluthen zierlich gearbeitete Armleuchter tragen. Diese knieenden Engelsgestalten sind nicht, wie die Lichtträger aus dem Schatze des Kölner Domes, die wir unter Fig. 43 I. Lief. näher beschrieben haben, in Silber getrieben, sondern in Eichenholz sculptirt und glänzend vergoldet. Für unseren vorliegenden Zweck haben diese interessanten Bildwerke insofern ein näheres Interesse, als die künstlich gearbeiteten Armleuchter, die von diesen Sculpturen getragen werden, den metallischen Künsten des Mittelalters angehören, indem dieselben aus geschmiedetem und gravirtem Eisen bestehen und ein Schüsselchen zum Auffangen des Wachses tragen, dessen Detailformen in Kupfer ausgeführt sind. Was nun die Composition und technische Ausführung der Bildwerke in Eichenholz betrifft, so muss

*) Vergl. ähnliche Lichtträger in den *Mélanges d'Archéologie par M. Martin et Cahier. T. II. pag.* 42. Hinsichtlich der originellen Form der romanischen Leuchter in Thierbildungen vergl. unsere Abhandlung über den Leuchter des Thassilo im Schatze zu Cremsmünster in den Mittheilungen der K. K. Commission zur Erhaltung der Monumente. Februarheft 1859.

hervorgehoben werden, dass die Haltung derselben und die Detailausführungen den Meissel eines tüchtigen altkölnischen Bildschnitzers verrathen, der dem ungefügigen Holze liebliche und seelenvolle Gestaltung abzugewinnen gewusst hat. Wir glauben nicht, dass unter den Bildschnitzereien aus dem Schlusse des XV. Jahrhunderts bei Engelfiguren lieblichere und kindlichere Gesichtszüge gefunden werden dürften, als dieselben an den beiden gedachten Bildwerken zum Vorschein treten. Die beiden knieenden Figuren sind, wie das immer bei Engeln der Fall ist, in einem kirchlichen Costüme dargestellt, nämlich mit dem Humerale, der Albe und dem Cingulum, jedoch ohne Stole. Dieselben scheinen im Fluge niederzuknieen und halten einen, auf einem vorspringenden Knie gestützten kleinen Leuchter, der seinem Profil nach an die Spätgothik erinnert. Auf diesem Untergestell erhebt sich als beweglicher Armleuchter in einer Schraube ein Aufsatz, der in dieser originellen zierlichen Anlage selten mehr angetroffen werden dürfte. Wir haben deswegen diesen oberen Aufsatz unter No. 61a auf Tafel XVI in vergrössertem Massstabe besonders dargestellt.

In einer viereckigen Kapsel, die nach oben und unten eine ornamentale Vergoldung zeigt, erhebt sich in Form der lateinischen Majuskel S eine Ausladung, deren Windung auf beiden Seiten von spätgothischen Laub- und Pflanzenornamenten schwungvoll umgeben ist. Auf der Spitze dieses gewundenen Armes hat der geschickte Schmied ein Schüsselchen von Messing angebracht, das die Bestimmung hat, in seiner breitern Umkreisung das herabträufelnde Wachs aufzufangen. Dieses tellerförmige Schüsselchen hat nur nach untenhin ein durchbrochenes Laubornament, das in ähnlicher Formation an den Gusssachen in Messing häufiger wiederkehrt. Es dürfte nicht schwer halten, aus den entwickelten Detailformen der Armleuchter mit einiger Sicherheit die Zeit genau zu bestimmen, wann diese beiden trefflichen Bildwerke von einem kölnischen Schnitzer angefertigt worden sind. Das reichgelockte stylisirte Hauptthaar, welches durch ein Stirnband befestigt ist, desgleichen die charakteristische Draperie der Gewänder mit tiefgehenden zierlich geknickten Faltenbrüchen lassen deutlich erkennen, dass die Ausgangszeit der Gothik herangenaht war, als die beiden Acoluthenleuchter angefertigt wurden und möchten wir die Entstehungszeit dieser Bildwerke in die letzten Jahrzehnte des XV. Jahrhunderts versetzen. Wir erinnern uns nicht, auf grösseren Reisen Lichtträger in einer so edlen zierlichen Form, wie diese, vorgefunden zu haben. Nur ähnliche lichttragende Engel, jedoch als stehende Figuren und auch nicht in einer solch delicaten Ausführung, sahen wir auf dem Hauptaltar der St. Sebalduskirche zu Nürnberg. Dieselben waren, wie es uns damals schien, in Kupfer gegossen und ciselirt. Auch in der Pfarrkirche zu Rottweil in Schwaben fanden wir mehrere Engelsgestalten in Lindenholz geschnitzt und reich vergoldet, die als Leuchter damals noch auf dem Altar in kirchlichem Gebrauch waren.

Da die gothischen Leuchter in Messingguss heute etwas derb und unentwickelt erscheinen, so dürfte es ein lohnendes Unternehmen sein, wenn es von befugter Seite unternommen würde, die oben beschriebenen kunstvollen Lichthalter galvanoplastisch niederschlagen und auf diese Weise für den kirchlichen Gebrauch

vervielfältigen zu lassen. Es verdient alle Anerkennung, dass der jetzige treffliche Küster von St. Martin diese beiden seltenen Lichthalter dadurch vor einem unfreiwilligen Exil ins Ausland rettete, dass er dieselben aus eigenen Mitteln anzukaufen sich entschloss. Ohne Dazwischenkommen desselben würden heute diese interessanten Leuchter vielleicht in einem ausländischen Privatmuseum ihre Bewunderer finden.

61.

Reliquiengefäss

in Form einer kleinen sechseckigen Monstranz, Kupfer, vergoldet.

Höhe 41 Centimeter, Durchmesser des Fusses 16 Centimeter, Durchmesser des oberen Gefässes 85 Centimeter. XV. Jahrhundert.

Dieses schlanke, zierlich construirte Reliquiarium dient noch heute dazu, eine ziemlich grosse Partikel vom heiligen Kreuze in einem engen geschliffenen Krystallcylinder aufzunehmen, auf welchem sich eine *„schedula“* von Pergament befindet, die in gothischen Minuskeln eine ziemlich erloschene Inschrift enthält.

Vorliegende *„monstrantiola“* dürfte heute noch von ältern Reliquiengefässen in Köln das einzige sein, das nach oben sich im Sechseck aufbaut. Es zeigen sich nämlich, den innern Krystallcylinder umstehend, sechs Widerlag- und Strebepfeiler in einer Höhe von 14 Centimeter, welche auf einem runden Sockel basiren. Dieselben sind, um ihnen eine leichtere Construction zu geben, in drei Rundbogenstellungen durchbrochen und verjüngen sich nach oben in zwei Fialen. Bei diesen Spitzsäulchen geht von jeder Strebe aus ein kleiner Strebebogen, der in eine Hohlkehle einmündet, die sowohl als obere Einfassung des Cylinders, wie auch als Unterlage des, das ganze Gefäss leicht und zierlich bekrönenden Helmaufsatzes dient. Dieser Helm, im Sechseck angelegt, ist auf allen Seiten durch *à jour* durchbrochene Maasswerkverzierungen belebt. Auf jeder der sechs Ecken erheben sich Fialen, die je zwei die giebelförmige Ueberhöhung eines Spitzbogens flankiren, welche oben durch eine Kreuzblume abgeschlossen wird. Der Helm wird jetzt durch eine kleine gewundene Hohlkugel überragt, auf welcher als Piedestal das gegossene und ciselirte Standbildchen eines Märtyrers steht; derselbe ist im kriegerischen Waffenschmuck dargestellt, rührt offenbar aus der Renaissance her und ist erst später diesem Reliquiar unzweckmässig eingefügt worden. Die enge Krystallröhre basirt auf einer runden Console, die sich nach unten trichterförmig in ein Sechseck zusammenzieht und durch einen gleichfalls sechseckigen Knauf abgeschlossen wird, der die Verbindung mit einem Ständer vermittelt. Dieser Ständer wird in seiner Höhe durch einen Knauf als Handhabe des Gefässes unterbrochen. Die formelle Behandlung des Knaufes ist eine eigenthümliche, wie wir sie noch selten gefunden haben, jedoch zum Gebrauche eine sehr bequeme und daher für die Nachbildung zu empfehlen. Der untere Theil des Ständers ist

mit einem architektonischen, ebenfalls im Sechseck geformten Sockel versehen, der auf dem schlank ansteigenden Halse des Fusses aufsitzt und, wie bei den meisten Reliquiengefässen des XV. Jahrhunderts, als sechsblätterige Rose mit tiefen Einschnitten construirt ist. Dadurch, dass der Rand des Fusses schmal gehalten ist, die einzelnen Blätter im Halbkreis tief eingeschnitten sind, und der ansteigende Hals des Fusses ziemlich stark ausrundet und nicht flach sich erhebt, hat der schlanke Oberbau dieser niedlichen Monstranz ebenfalls ein zierlich leichtes Fussstück gewonnen. Sowohl die modellirten Laubornamente an dem ebenerwähnten Knaufe, als auch die edelgeformten Bildungen des Aufsatzes lassen ziemlich deutlich erkennen, dass das vorliegende Reliquiarium gegen Mitte des XV. Jahrhunderts entstanden sein dürfte. Was die im Sechsecke gehaltene constructive Anlage des obern Aufsatzes betrifft, so gehört dieselbe wohl zu den selteneren Formationen, die an ähnlichen Reliquiarien und Monstranzen angetroffen werden. Eine verwandte Anlage, jedoch im Achteck, findet sich auch ziemlich analog wieder an dem schönen gothischen Schaugefäss in dem reichhaltigen Schatze der ehemaligen Stiftskirche St. Victor zu Xanten am Niederrhein, welche in dem prachtvollen Bildwerke von E. aus'm Werth eine charakteristische Abbildung gefunden hat. *)

62.

Kleine Reliquien-Monstranz.

Kupfer, vergoldet. XV. Jahrhundert.

Höhe 46 Centimeter, grösste Breite 12 Centimeter, Durchmesser des Fusses 15 Centimeter 3 Millimeter.

Die Composition der vorliegenden Reliquienmonstranz ist einfach und edel; die Ausführung der Detailformen jedoch in einzelnen Theilen ist ziemlich roh und unbeholfen. Auf dem flachen Fusse, eine sechsblätterige Rose mit ziemlich tiefen Einschnitten vorstellend, erhebt sich eine runde Röhre mit Bogenstellungen und Zinnenbekrönung, die sich ihrer Kürze wegen als Unterfangssockel für eine schmälere Röhre, auf deren Abschluss oben der Knauf aufsitzen sollte, ankündigt; diese zweite Röhre fehlt aber gegenwärtig und ist vielleicht schon längere Zeit verloren gegangen. Unstreitig hatte diese Verbindungsröhre, gleichwie die noch über dem Knauf befindliche, eine Höhe von zwei Centimeter. Bei dem Abgange dieses Theiles des Ständers ist der Untertheil besagten Schaugefässes ziemlich zusammengedrückt und unbeholfen geworden. Die den Knauf als Handhabe überragende platte Röhre trägt einen trichterförmigen Aufsatz, welcher in seiner grössten Erweiterung durch eine Zinnenbekrönung mit darunter befindlicher Verzahnung im Rundbogen

*) Vgl. Fig. 4. Tafel XVIII. der ersten Lieferung des Werkes „die christlichen Kunstdenkmale des Niederrheins von E. aus'm Werth", T. O. Weigel. Leipzig 1853.

abgeschlossen wird. Auf diesem Untersockel erhebt sich, und zwar auf einer ansteigenden Abschrägung, ein Glascylinder, der nach oben und unten von einer durchbrochenen Galerie eingefasst wird. Zu beiden Seiten desselben sind in den untern trichterförmigen Sockel zwei einander gegenüberstehende Widerlager eingefügt, die auf einem scheibenförmigen Sockel basiren. Diese Widerlager sind in der Mitte durchbrochen und ist diese Durchbrechung von einem Baldachinchen in ziemlich roher Arbeit überragt, unter dem sich auf jeder Seite je eine kleine Statuette in Guss ohne Ciselirung befindet, eine männliche und eine weibliche Heiligenfigur vorstellend. Ueber diesen Statuettchen ist eine Abschrägung angebracht, die nach vorne hin mit einem Ziergiebel, an welchem sich jedes Mal ein kleiner Wasserspeier befindet, abschliesst. In der Mitte oberhalb der Abschrägung erhebt sich eine Fiale, und auch die nach oben sich verjüngenden Widerlagspfeiler sind alle mit einem solchen über Eck gestellten Spitzsäulchen bekrönt.

Der bewegliche Abschluss und die Bedeckung des Cylinders, in welchem heute Reliquien verschiedener Heiligen aufbewahrt werden, bildet eine ausgehöhlte Halbkugel, welche in die obere umfassende Bekrönung des Cylinders eingreift. Auf dieser Halbkugel ist ein rhomboidenförmig über Eck angelegter Sockel basirt, welcher als Piedestal das Standbildchen einer Madonna aufnimmt, die von einem regelrecht construirten Baldachin überragt wird. Dieser ganze baldachinartige Aufsatz ist auf beiden Seiten mit Fialen geziert, die nach oben hin in gewöhnliche Spitzsäulchen ausmünden und an ihrer Basis zu beiden Seiten kleine Ziergiebel einschliessen. Diese letzteren steigen treppenförmig nach oben an, wie solche bei der Profan-Architektur in Backsteinen häufiger angetroffen werden. Den Baldachin umgeben an den vier Seiten vier Ziergiebel, welche in solcher Formation bei den Goldschmieden des alten Köln selten angetroffen werden. Als Abschluss und Bekrönung erhebt sich nach oben ein platter Helm, auf dessen pyramidalisch ansteigender Spitze das Zeichen der Erlösung sich befindet, ideal und ornamental gehalten und mit dem ciselirten Bilde des Gekreuzigten. Einem Stylgefühle folgend, würden wir, den Detailformen nach zu urtheilen, vorliegendes Gefäss dem Beginne des XV. Jahrhunderts zuzuschreiben uns veranlasst sehen.

63.

Speisekelch (*Ciborium*)

in Silber, vergoldet. XV. Jahrhundert.

Höhe 47 Centimeter, Durchmesser des achteckigen Gefässes 1 Centimeter, Durchmesser des Fusses 165 Centimeter.

Unter den verschiedenen liturgischen Gefässen findet man in der Regel nicht nur an dem Kelche, der seit der frühesten christlichen Zeit zur Consecration des Weines während der Feier der heiligen Messe diente, eine reichere Entwicklung

der Formen, sondern gleichfalls auch an dem Ciborium, in welchem die consecrirten Hostien aufbewahrt und bei der Communion den Gläubigen dargereicht werden. Das in Rede stehende Gefäss ist seiner Bestimmung nach ebenfalls als Ciborium zu betrachten; jedoch bedient man sich desselben, seiner geringen Dimension wegen, nicht zur Austheilung der heiligen Communion in der Kirche, sondern es wird dasselbe in Gebrauch genommen, um den Kranken die h. Wegzehrung zu bringen. Als solches vereinigt es auch noch heute den andern Zweck in sich, als Repositorium zur Aufbewahrung des *„oleum infirmorum“* zu dienen, und ist dieses geweihte Oel gesondert in einem eigenen Behälter *(pyxis)* aufgehoben, welcher in dem oberen Aufsatze in Form eines kleinen architektonischen Aufbaues verschlossen wird. Dieser obere Aufsatz ist im Sechsecke angelegt, und die sechs Fensterstellungen werden von Ziergiebelchen überragt, die auf beiden Seiten von Fialen flankirt sind, an denen gegen Regel und Zweck kleine Wasserspeier angesetzt sind. Aus dieser stylwidrigen Construction, sowie auch an den Detailformen und deren technischen Ausarbeitungen sieht man sofort, dass dieser Theil nicht primitiv, sondern in neuerer Zeit hinzugefügt worden ist. Den primitiven Theil dieses Gefässes bildet die im Sechseck angelegte Kuppe mit Ständer und Fussgestell. Diesen sechseckigen Behälter, in welchem in einer besonderen beweglichen Schale die *„sacra species“* eingeschlossen ist, umgiebt am äussern Rande eine zierlich gearbeitete Kammverzierung mit gothischem Laubwerk, die zugleich als Bekrönung des beweglichen Aufsatzes dient, welcher als Deckel das Ciborium verschliesst. Der sechseckige Behälter erhält nach allen Seiten zierliche Widerlagspfeiler, die sämmtlich auf einem consolartigen Sockel mit Laubornamenten ruhen. Um das Massenhafte dieser Widerlager zu heben, hat der geübte Goldschmied den untern Theil derselben mit einer Bogenstellung durchbrochen und bei der Wasserschräge an dem oberen Theile dieser Streben zweckmässig kleine Wasserspeier von abwechselnder Form angebracht. Diese Widerlagspfeiler verjüngen sich nach oben in Spitzsäulchen, die wahrscheinlich bei der jüngsten Restauration hinzugefügt worden sind. Die sechs Flächen dieses Behälters sind einfach mit gothischen Masswerkverzierungen belebt, und zwar zeigen sich nicht auf jedem Felde, wie dies auch sonst wohl vorkommt, immer anders construirte Formen, sondern es ist überall dasselbe Motiv beibehalten. Es lässt sich nicht verkennen, dass der Goldschmied bei Decorirung seines Gefässes rein constructiv verfahren ist; sonst hätten sich diese breiten Flächen sehr dazu geeignet, um figürliche Darstellungen in Gravirungen anzubringen, wie dieses z. B. an dem prachtvollen noch jetzt im Besitze der Pfarrkirche zu Rees am Niederrhein befindlichen Ciborium der Fall ist, welches in acht Feldern meisterhaft gravirte Figuren mit Spruchbändern zeigt, in denen entsprechende Seligkeitspreisungen aus der Bergpredigt eingravirt sind. Der Ständer ist sechseckig gehalten und platt, ohne Verzierung der Felder. Das *„manubrium“* in Mitte dieser sechseckigen Röhre ist ebenfalls sechstheilig construirt, aus welchem eben so viele viereckige Pasten stark hervortreten, die rhomboidenförmig über Eck gestellt, wie das bei sehr vielen Kelchen und Ciborien der Fall ist, die sechs Buchstaben des Namen Jesus *(hierogramma)* in älterer Minuskelschrift glänzend auf carrirtem

Tiefgrunde zeigen. Auch das Fussstück giebt die so oft wiederkehrende sechsblätterige Rose mit tiefen Einschnitten zu erkennen.

Der Goldschmied hat den untern Rand des Fusses ziemlich breit formirt und den Hals des Fussstückes nicht sehr ausgeschweift, sondern etwas schräg ansteigen lassen. Dadurch hat der Fuss eine etwas schwerfällige Form erhalten, die jedoch mit der grössern Anlage des obern Behälters in richtiger Harmonie steht. Das vorliegende Gefäss dürfte bei Neuschaffung eines Ciboriums besonders für Landkirchen als mustergültiges Vorbild zu empfehlen sein. Aehnliche Ciborien haben sich in dieser einfachen Weise noch in vielen Kirchen der Erzdiöcese Köln erhalten. Die Pfarrkirche zu Marienheide bewahrt heute noch ein Ciborium in ganz verwandten Formen wie das vorliegende. Auch besitzt die Pfarrkirche zu Vallendar bei Koblenz zwei ausgezeichnet schöne Gefässe in ähnlicher Construction, welche heute als Reliquiengefässe benutzt werden. Ein besonders reiches Ciborium dieser Art von verwandter Construction, jedoch etwas reicher gehalten, befindet sich in der Pfarrkirche zu Kempen bei Crefeld. Wir glauben der Wahrheit ziemlich nahe zu kommen, wenn wir die Vermuthung aussprechen, dass das vorliegende Gefäss gegen Mitte des XV. Jahrhunderts seine Entstehung gefunden habe.

64.

Messkelch.

Silber, vergoldet. XV. Jahrhundert.

Höhe 18 Centimeter 4 Millimeter, Durchmesser des Fusses 15 Centimeter. Durchmesser der Kuppel 10 Centimeter.

Der vorliegende schlichte Messkelch gehört in die Kategorie jener einfachen und bequemen Kelche, wie sie für den alltäglichen Gebrauch in der letzten Hälfte des XV. Jahrhunderts von der kölnischen Zunft der Goldschmiede in ziemlich constanten Formen angefertigt zu werden pflegten. Derselbe hat in seinen gelungenen Proportionen mehr die Bestimmung, durch seine einfachen schönen Verhältnisse zu wirken, als durch die künstliche Ausbildung seiner Details die Aufmerksamkeit zu fesseln. Aehnlich wie die einfachen Messkelche von St. Gereon und der Jesuitenkirche, die wir in der 1. Lieferung dieses Werkes eingehend beschrieben haben, hat auch der vorliegende Kelch einen tief eingeschnittenen Fuss, eine sechsblätterige Rose bildend, mit stark vorspringendem Rande. Auf dem schlank ansteigenden Halse des Pedalstückes erhebt sich eine gleichfalls sechseckige Röhre, deren verschiedene Flachtheile durch eingravirte Figuren belebt sind, die den Verfall der Gothik schon deutlich zu erkennen geben. Auch der bequem geformte Knauf ist sechstheilig gehalten; allein die rhomboidenförmigen Pasten *(rotuli)* zeigen nicht die Buchstaben des bekannten Hierogramms „*Jesus*", sondern vertieft eingravirte Laubornamente. Da nach unserem Dafürhal-

ten der vorliegende Kelch erst aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts herrührt, so giebt auch die Kuppe nicht mehr jenen strengen, wir möchten fast sagen architektonischen Zuschnitt zu erkennen, wodurch meist geradlinig ansteigend sich die Kelche des XIV. Jahrhunderts auszeichnen, sondern die *„cuppa“* zeigt nach unten bereits eine kleine Ausbauchung und eine unmerkliche Randausbildung an der äusseren Peripherie.

Neben dem Kreuze, dem *„signaculum“*, das ebenfalls architektonisch formirt ist, zeigt sich von Kreisen umzogen ein kleiner Wappenschild in der Spätform der Gothik, der, wie es uns scheint, das Monogramm einer Zunft oder einer religiösen Genossenschaft mit den dabei befindlichen Buchstaben R. B. erkennen lässt. Zu diesem Kelche hat sich auch noch ein kleines tellerförmig vertieftes Schüsselchen *„patena“* im Durchmesser von 14 Centimeter erhalten, das ebenfalls primitiv zu sein scheint.

65.

Taufstein,

in achteckiger Form als Monolith aus einem weissen Marmor angefertigt.

Grösste Höhe 1 Meter 8 Centimeter, grösste Breite 84 Centimeter.

Unstreitig nimmt die vorliegende *„fons baptismalis“* in Bezug auf ihre reiche Formation unter allen Taufbecken Köln's die hervorragendste Stelle ein. Die Einrichtung und Beschaffenheit dieses Taufsteins mit seinem geräumigen Behälter zur Aufnahme der geweihten Flüssigkeit erinnert an die älteren Taufbecken vor dem X. Jahrhundert, als die Untertauchung *(submersio)* des Täuflings noch bei Spendung des Sacraments der Taufe stattfand. Zum Beweise dafür können auch die verschiedenen Vertiefungen auf dem oberen Rande des Taufbeckens angesehen werden, worin, wie dies der Augenschein lehrt, bei seinem primitiven Gebrauche eiserne aufrecht stehende Stangen zur Aufnahme von Vorhängen *(vela, pallia)* befestigt waren, damit die Taufhandlung mit der gehörigen Decenz vorgenommen werden konnte. Das Taufbecken erscheint in seiner äusseren Form als ein Parallelogramm, dessen vier Winkel abgestumpft sind, wodurch sich, wie oben angegeben, das Achteck bildet mit acht stumpfen Winkeln. An diesen vier Seiten, an welchen nämlich die Winkel durch eine gerade Fläche abgeschnitten sind, laden vier Löwenköpfe ziemlich weit aus, und ein zierliches Rankenwerk, von dem offenen Rachen derselben ausgehend, verzweigt sich als Laubgeflecht, das in der Breite von 1 Centimeter den oberen Rand des Taufbrunnens nach allen Seiten umgiebt. Dieses zierliche Laubwerk zeigt einen bestimmt ausgeprägten romanischen Charakter in einem dreimal gespaltenen Halbblatte, in der Weise, wie dasselbe im romanischen Style immer wiederkehrt. An den beiden Langseiten des Taufbrunnens zeigen sich in einer Höhe von 45 Centimeter je zwei achtblätterige Blumen, welche sich in ihrer Form sofort als eine mit Absicht gewollte Imi-

tation von Wasserrosen *(nymphea alba)* zu erkennen geben. Im Innern dieser Blumenbildungen erheben sich als Knospen ziemlich hervortretende Staubfäden. Die Nachbildung der „*nymphea*", die hier als Sinnbild des Wassers, welches im Innern des Behälters eingeschlossen wird, treffend von dem Künstler angebracht worden ist, haben wir in dieser Durchbildung der Form bisher noch nicht vorgefunden, und wäre es für die Kenntniss der symbolischen Anwendung von Pflanzen interessant, von anderer Seite zu vernehmen, ob diese Wasserrosen auch noch an andern reicher sculptirten „*fontes baptismales*" anderwärts vorkommen. Die ältern Taufsteine, wie man sie heute noch aus der Frühzeit des Christenthums vor dem X. Jahrhundert in der Erzdiöcese Köln hin und wieder antrifft, zeigen meistens in sehr roher kunstloser Form die Darstellung des Fisches und jener übrigen Thiere, welche im Wasser leben. Auch sind dieselben nicht achteckig, sondern mehr als „*piscinau*" rund gehalten, und an vier Stellen derselben ragen ebenfalls Löwenköpfe hervor, die häufig als Capitäle dienen, womit vier freistehende Säulchen gekrönt sind.

An den vier Abschrägungsseiten, wodurch, wie schon vorher bemerkt, die rechten Winkel abgeschnitten werden, sind die Blätter der Wasserrose nach dieser Seite hin zur kleinern Hälfte umgebogen; auf diesen zwei schmäleren Kopfseiten finden sich ebenfalls zwei dieser achtblätterigen Rosen vor, deren kleinere Hälften nach der andern Schmalseite hin umgebogen sind, so dass die lanzettförmig zugespitzten Blätter sich an diesen abgeschnittenen Seiten unter dem Löwenkopfe fast berühren. Sämmtliche Blätter dieser Wasserrosen haben in der Mitte einen stark hervortretenden Blattnerv und sind ziemlich energisch und tief ausgehauen, so dass sie als Relief plastisch hervortreten. Wir lassen die unverbürgte Richtigkeit einer Tradition unangefochten, die da angiebt, dass der vorliegende Taufbrunnen ein Geschenk Papst Leo's III. an die Schottenabtei von St. Martin sei, die, ehemals auf einer von einem Rheinarme umflossenen Insel gelegen, ausser dem Dom allein das „*jus baptismale*" besessen haben soll. Da sich durch Urkunde das Alter dieses merkwürdigen Taufbrunnens nicht mit Sicherheit feststellen lässt, so mag die Annahme ihre Berechtigung finden, dass dieser Taufstein von Leo III. bei der Gelegenheit, als er, in Paderborn anwesend, die Hülfe des grossen Karl gegen seine Dränger in Italien erbat, der Schottenabtei von St. Martin zugleich mit dem Taufrechte verliehen worden sei. Sowohl das Material, aus welchem dieses seltene Sculpturwerk angefertigt ist, als auch seine originellen Detailformen und nicht weniger die eigenthümliche Anlage derselben bekunden ein hohes Alter und dürften fast für die Richtigkeit der obigen Ueberlieferung zur Geltung gebracht werden. Wir glauben nämlich dem Umstande ein besonderes Gewicht beilegen zu müssen, dass der in Rede stehende Taufbrunnen aus demselben Material, einem weissen Marmorsteine, gearbeitet worden ist, aus welchem der Stuhl Karls des Grossen, desgleichen auch die korinthisirenden alten Marmorcapitäle auf den Säulen im Aachener Octogon angefertigt worden sind. Da nun im frühen Mittelalter der weisse Marmor meistens aus Italien bezogen wurde, und er sonst auch der Kostspieligkeit des Materials und der Härte der Bearbeitung wegen in deutschen Sculpturen sehr selten seine Anwendung fand, so dürfte man sich mit Rücksicht auf das

Material und im Hinblick auf die obige Tradition zu der Annahme hinneigen, dass entweder von Leo III. der Marmorblock den Benedictinern der Schottenabtei von St. Martin zugleich mit Verleihung des Taufrechtes verehrt worden sei, oder dass die ebengedachte Abtei von Leo III. das vorliegende Taufbecken in derselben künstlichen Ausstattung, wie es sich heute vorfindet, zum Geschenke erhalten hätte. Gegen die erste Annahme, Leo III. habe von Italien aus den Marmorblock zu der vorliegenden reichen Sculptur hergesendet, spricht indessen der Umstand, dass die sculptirten Ornamente an dieser *„fons baptismalis“* einen durchaus fremdartigen, nicht romanisch-deutschen Charakter zur Schau tragen, die, wir möchten fast sagen, an griechische Detailformen mehr erinnern. Wahrscheinlicher dürfte auch vor dem Forum einer strengeren kritischen Beurtheilung die Annahme sich Geltung verschaffen: Leo III. habe, wie ältere Chronisten das angeben sollen, dem Schottenkloster zu Köln im Jahr 803 vorliegenden Taufstein in weissem Marmor in seinem jetzigen Habitus als Geschenk verehrt.*) Es dürfte die Hersendung eines solchen umfangreichen Monolithen nicht eigenthümlich und befremdend erscheinen, zumal es geschichtlich begründet ist, dass Karl der Grosse nicht nur aus Ravenna, sondern auch aus Rom eine grosse Menge von kostbaren Sculpturen zum Baue seiner Pfalzkapelle in Aachen mit grosser Mühe über die Berge schaffen liess. So rühren nachweislich jene Porphyrsäulen, die heute theilweise noch das octogone Bauwerk zu Aachen schmücken, von ravenatischen Bautrümmern her, deren Erbauung in die Zeit des classischen Roms oder in die der Gothen-Könige fällt. Will man in Rücksicht auf das seltene und fremdländische Material, woraus der Taufbrunnen von St. Martin besteht, und nicht weniger im Hinblick auf die originellen höchst merkwürdigen Formen dieses trefflich sculptirten Taufbrunnens die altehrwürdige Tradition aufrecht halten, so dürfte vielleicht noch folgende Conjectur zulässig erscheinen. Es habe nämlich Leo III. bei Gelegenheit, wo er aus Italien an den Kaiserhof Karls des Grossen nach Deutschland kostbare Baumateriale von Ravenna und Rom eingesendet, auch vorliegendes Taufbecken den Schotten von Köln zum Geschenke mit beigefügt.

Nach der Aussage älterer Bewohner Kölns ist der jetzt unschöne und unförmige Deckel erst zur Zeit Wallraffs neu angefertigt worden, nachdem leider auf Veranlassung des Letztgenannten der alte Verschluss entfernt und mit ihm auch jenes vielleicht ursprüngliche eiserne Stab- und Gitterwerk beseitigt worden ist, das den obern Theil des Taufbeckens so abschloss, dass an diesen eisernen Stangen die oben gedachte Umhüllung vorgenommen werden konnte. Es lohnte sich der Mühe, wenn gelegentlich von competenter Seite in Italien Nachforschungen angestellt würden, ob in ältern Kirchen Italiens, aus der karolingischen Kunstepoche herrührend, sich heute noch Taufsteine in jenen Formationen aus Marmor sculp-

*) Auffallend erscheint es, dass Gelenius in seiner *„Colonia sacra“* mit keiner Silbe dieses Taufbeckens erwähnt, obschon er ziemlich ausführlich aller Schätze und Monumente der Abteikirche gedenkt.

tirt vorfänden, die mit dem vorliegenden verwandtschaftliche Beziehungen aufzuweisen hätten.

66.

Reliquiengefäss,

in Form eines „*osculum pacis*". Kupfer, vergoldet. XV. Jahrhundert.

Höhe 22 Centimeter, Breite des Fusses 11 Centimeter, Tiefe 3 Centimeter 4 Millimeter.

Aehnliche Reliquiengefässe kommen heute noch vielfach in den Sacristeien ehemaliger Stifts- oder Abteikirchen vor, und zwar wurden diese Osculatorien nach dem *Agnus Dei* der Hochmessen, wie früher schon bemerkt, jedem im Chorornate anwesenden Kleriker vom Subdiakon zum Friedenskusse dargereicht. In diesen Gefässen waren in der Regel Reliquien eingeschlossen oder sie enthielten auch in Silber getriebene oder in Elfenbein geschnitzte Darstellungen meistens aus der Lebens- oder Leidensgeschichte des Heilandes. Noch heute sind dieselben bei grössern Stifts- und Kathedralkirchen zu dem angegebenen Zwecke im Gebrauch und zwar bestehen sie für die Anwendung an Festtagen gewöhnlich in reicherer Form und edlem Material. Vorliegendes Gefäss, in französischen Kirchen „*la paix*" genannt, scheint für den täglichen Gebrauch, vielleicht in der vormaligen Abteikirche der Schotten zu St. Martin in Köln, benutzt worden zu sein, wie aus der einfachen Form und dem Material hervorgeht, das dazu verwendet worden ist. Auf einem einfach profilirten länglich viereckigen Fussstücke erhebt sich eine rechteckige Umrahmung, die nach drei Seiten mit einem durchbrochenen schräg abstehenden Rande versehen ist, in welchem sich in einfachen Fassungen quadratische Glaspasten befinden, die mit rother, grüner oder blauer Folie unterlegt sind. An diesen abstehenden Rand schliesst sich zu jeder Seite ein Widerlagspfeiler an, der auf einem consolförmig gebildeten Sockel basirt ist. Zwischen den beiden Abschrägungen der Widerlager erhebt sich als Ornament aufliegend ein gewundenes Säulchen, oben von einem kleinen Giebel überragt, hinter welchem eine Abschlusssäule hervortritt, die unter dem bekrönenden Spitzsäulchen mit der Kreuzblume ebenfalls einige Windungen zeigt. Die letzte Wasserschräge an dem Widerlagspfeiler setzt sich als Strebeverbindung fort und schliesst an den Fuss eines im sogenannten Eselsrücken überhöhten Spitzbogens an, der im Innern durch vorspringendes Nasenwerk im Kleeblattbogen zerlegt ist. Auf diesem überhöhten Bogen erheben sich in Form von Krabben kleinere Blattansätze, an die sich auf der Spitze eine Art Kreuzblume anschliesst, die ihrerseits wieder von einem kleinen Crucifixe überragt ist. Noch ist zu bemerken, dass von den beiden Grundbasen dieses geschweiften Spitzbogens Verbindungslinien gleichsam als Strebewiderlager nach den bekrönenden Abschlussfialen ausgehen, die mit stellenweise sich ansetzenden Krabben verziert sind.

Auf dem Fusse des vorliegenden „*paix*“ erblickt man heute einen kleinen Wappenschild mit über's Kreuz gelegten, wie es scheinen will, Marterpalmen und einem lateinischen Kreuze.

Offenbar waren in diesem „*asser ad pacem*“ im Innern hinter Glas Reliquien deponirt, welche später durch ein werthloses Bildchen in Kupferstich ersetzt worden sind. Dass hier Reliquien eingelassen werden konnten, bezeugt eine hintere Deckplatte, die mit einem Charnier zum Auf- und Zuschluss versehen ist und in Form eines Spruchbandes eine Handhabe trägt, womit das Gefäss den Einzelnen zum Friedenskusse dargereicht werden konnte.

Die Composition dieses Kusstäfelchens ist sehr einfach und anspruchslos, aber von gefälligen Verhältnissen. Auch ist die technische Ausführung so gehalten, wie sie dem einfachen Materiale des Kupfers als solchem zukommt.

Das vorliegende Gefäss dürfte gegen Schluss des XV. Jahrhunderts von einem schlichten Meister der kölnischen Goldschmiedekunst gefertigt worden sein, als die Formbildungen der Gothik schon ausarteten und der neue Styl der modernen Zeit bereits in der Entstehung begriffen war.

67.

Beschlag eines Antiphonariums,

in Messing gegossen. XV. Jahrhundert.

Vor der Einführung des Druckes und der beweglichen Typen bestand in Köln, wo so viele Stifts- und Klosterkirchen mit einem zahlreichen Klerus blüheten, eine eigene Corporation der „*scriptores et miniatores*“*), die sich nicht nur mit Bücherabschreiben befasste, sondern die auch in grossartigem Massstabe jene vielen Chorbücher und Notationen auf Pergament anfertigte, die bei der Stiftsgeistlichkeit zur Absingung der kanonischen Tageszeiten in Gebrauch waren. In den Klöstern befassten sich in der Regel einzelne Laienbrüder mit der künstlerischen Anfertigung und Ausstattung solcher „*libri chorales*,“ und besonders scheinen die Conventualen des Hauses Wydenbach in Köln die Abschrift solcher stattlichen Chorbücher vielfach auf Bestellung angefertigt zu haben. Auch in Nonnenklöstern fanden sich kunstgeübte Hände, die der obengedachten Kunst oblagen. Von solchen regelrecht geschriebenen Chorbüchern mit mehr oder weniger reich verzierten Initialbuchstaben besitzt, als spärliche Ueberreste, fast jede Kirche in Köln noch einige Exemplare. Auch St. Martin hat noch fünf solcher stattlichen Chorbücher aus der allgemeinen

*) Man nannte diese Kunstschreiber deswegen „*miniatores*“, nicht weil sie „*en miniature*“ kleine Bildchen und Initialen herstellten, wie irrthümlich angenommen wird, sondern weil sie ihre Schriften mit Mennige (*minium*) anfertigten; deswegen lautet die Erklärung eines älteren Glossars: „*miniator qui minio scribit.*“

Zerstörungs- und Verwüstungsperiode zu Anfang dieses Jahrhunderts sich gerettet, und zwar rühren dieselben nicht vom ehemaligen Schottenstifte der Benedictiner her, sondern aus der dabei befindlichen Pfarrkirche von St. Brigitta und der ehemaligen Pfarrkirche von St. Laurenz. Einige dieser Chorbücher sind mit reichen Initialen und Miniaturen im Innern ausgestattet und lassen in ihrer Ornamentationsweise deutlich erkennen, dass sie in der letzten Hälfte des 15. Jahrhunderts von kölnischen Miniatoren angefertigt worden sind.

Fast alle diese heute ausser Gebrauch befindlichen „*libri chorales*“ sind zum Schutze der Ecken mit reich durchbrochenen, reich gearbeiteten Beschlägen versehen, die meistens, vom Gelbgiesser angefertigt, einen und denselben Kunststempel erkennen lassen. Diese sämmtlichen Gesangbücher, wie sie auch in den übrigen Kirchen Kölns noch gefunden werden, sind in kräftigem, schwerem Schweinsleder eingebunden, dessen kleine eingepresste Ornamente deutlich erkennen lassen, dass der Einband in einem der letzten Jahrhunderte aufs Neue vorgenommen worden ist, jedoch so, dass die alten noch unbeschädigten und formschönen Beschläge bei dem neuen Einband wieder ihre Anwendung fanden. Auch an dem vorliegenden grösseren Antiphonarium in der Sacristei von St. Martin ist diese „*vestis*“ im XVII. Jahrhundert erneuert worden, man hat jedoch zu diesem kräftigen Einbande jene älteren Eckbesätze wieder benutzt, die, aus dem Beginne des XIV. Jahrhunderts stammend, ehemals einem älteren Choralbuche zum Schutze und zur Zierde gedient hatten.

Obschon diese acht Eckstücke und zwei mittlere Füllungen durch einfachen rohen Metallguss erzielt worden sind, so entbehren sie hinsichtlich ihrer Stylisirung nicht jenes charakteristischen Formtypus, wodurch sie sich als Bildungen aus dem Beginne des XIV. Jahrhunderts sofort zu erkennen geben. Auch die einfachsten Formen dieser obengedachten Kunstepoche, die einen einheitlichen allgemeingültigen Kunsttypus besass, tragen eine Entschiedenheit, Klarheit und Originalität der Formen zur Schau, wodurch sie sich vortheilhaft von den ängstlichen, verworrenen und unklaren Bildungen der heutigen Zeit unterscheiden. In den Eckbesätzen zeigt sich überall und in gleichmässigen Unterbrechungen ein schön stylisirter einköpfiger Adler, mit einer Krone gekrönt, in der Darstellungsweise, wie er in der Regierungszeit Friedrichs des Schönen und Ludwigs des Bayern häufig in der Heraldik vorkommt. Das Laubwerk, das in diesen Eckbeschlägen (vergl. Fig. 67) den Adler als freies Ornament umgiebt, lässt in seinen Gestaltungen noch einige Nachklänge an romanische Laubornamente durchblicken.

Der Schutzbeschlag, in Kreisform, auf der Mitte des Deckels lässt, mit Laubguirlanden abwechselnd, kleine Thierunholde, nämlich kriechende Salamander erkennen, wie diese phantastischen Bildungen in der Elfenbeinsculptur und in der Miniatur-Malerei aus dem Beginn des XIV. Jahrhunderts häufig angetroffen werden.

Die Schliessen des Buches mit ihren spätgothischen eingravirten Ornamenten, die auch auf unserer Zeichnung veranschaulicht sind, gehören dem Schlusse des XV. Jahrhunderts an, sind also bedeutend jünger, als die obengedachten grösseren Beschläge.

Bei Composition von neuen Beschlägen für grössere Chor- und Messbücher dürften die ebengedachten Beschläge als Vorbilder und Anhaltspunkte betrachtet werden.

68.

Abbatialstab,

mit dem daran befindlichen *„pannisellus"*, ehemals zustehend den infulirten Aebten der Benedictiner Abtei St. Martin.

Bekanntlich machten sich die Abtstäbe von dem *„pedum episcopale"* dadurch kenntlich, dass von der Krümme der Abtstäbe jenes *„sudarium"* herunterhing, das in älteren Schatzverzeichnissen gewöhnlich die Bezeichnung „Tüchelchen" *(pannisellus)* führt. Einen solchen Stab mit dem Abbatialtüchelchen trugen bei öffentlichen Feierlichkeiten im alten Köln ausser dem Abte von St. Martin noch die mitrirten Prälaten von St. Pantaleon, der Abtei Deutz und der Abtei von Brauweiler.

Dieselben führten, bei öffentlichen Processionen mit Mitren bekleidet, denselben kirchlichen Ornat, wie er dem Erzbischof zustand, jedoch sollte der *„pannisellus"* anzeigen, dass ihnen nur die bischöflichen Insignien als Decorum zugestanden seien, dass sie aber nicht an der bischöflichen Jurisdiction participirten. Der unter No. 68 in Abbildung veranschaulichte Abtsstab von St. Martin ist hinsichtlich seiner Composition und technischen Ausführung vollkommen identisch mit jener Krümme des *„pedum abbatiale"*, wie dieselbe auf Taf. XXIII dieser Lieferung veranschaulicht ist. In der Curvatur des Stabes ersieht man, von Baldachinen überragt, den Patron der Abtei, den heiligen Martin, wie er mit dem Schwerte seinen Mantel zertheilt. Unterhalb der Krümme erblickt man in zierlich gestalteten Nischen die ciselirten Standbildchen mehrerer Heiligen. Die untere Röhre des Abtsstabes, in Silberblech gehalten, war nicht glatt und rund, sondern gedreht.

Bis zum Schlusse des vorigen Jahrhunderts befand sich dieser schöne Abtsstab unter den Schätzen und Kleinodien von St. Martin. Leider hatte derselbe das Unglück, dass er in seinen wesentlichen Theilen in vergoldetem Silber angefertigt war. Dieses scheint die einzige Ursache gewesen zu sein, weswegen er in den Augen der französischen Commissare in Ungnade fiel und in die Schmelze wandern musste, wohingegen der gleichartige Abtsstab in Kupfer vergoldet zu Deuz bis zur Stunde aufbewahrt wird.*) Nach der sehr genauen Abbildung zu urtheilen hing das *„sudarium"* vermöge einer kleinen Schnur beweglich an einem vorspringen-

*) Wir haben uns erlaubt, diesen ehemaligen Stab von St. Martin, da sich dazu noch ein geeigneter Raum auf Tafel 17. fand, abzubilden und zu beschreiben, obgleich er, wie oben bemerkt, heute wie so viele andere Schätze von St. Martin, verschwunden ist. Die Zeichnung haben wir einem alten Bilde entlehnt, das den Prälaten Libler, † 1652, angethan mit allen Insignien seiner Abtswürde, darstellt.

den Pflanzenornamente der Curvatur, und bestand der Originalzeichnung zufolge dieser *„panniselllus“*, was das Stoffliche betrifft, aus zwei Theilen. Mit dem feinen weissen Tuche umwickelt, hält die Hand des Abtes den obern Theil der Röhre, damit, wie es den Anschein hat, der Handschuh *(cheirotheca)* nicht durchs häufige Anfassen der metallnen Röhre beschmutzt werden oder Schaden nehmen konnte. Der andere Theil des Tüchelchens, der reich verziert ist, hängt für sich, getrennt von der Krümme, geradlinig herunter und ist dieser Theil mit Ornamenten reich verziert. Die obere Ausmündung dieses *„pannisellus“* zeigt die Form eines Dreiecks mit reicher Perlstickerei an allen drei Seiten. In der Mitte erblickt man in Stickerei das Brustbild einer Heiligenfigur. An dieses dreieckige Ornament schliesst sich eine netzförmige Stickerei an, die die obere Hälfte des Tüchelchens in seiner Ganzheit umgiebt und umschliesst. Die untere Hälfte besteht aus einem weissen Stoff, der nach unten hin mit einer seidenen Franse abgeschlossen wird. In der Regel bestehen diese alten Stickereien, ihren stofflichen Theilen nach, aus einem mehr oder weniger feinen Byssusstoff, einem zarten Leinen, das unserer heutigen Gaze nicht unähnlich ist. Ein ähnlich verziertes Sudarium, die heute zur grössten Seltenheit geworden sind, sahen wir im bischöflichen Museum zu Münster; auch fehlt an demselben die obengedachte netzförmige Ornamentation nicht.

Wir werden in der vierten Lieferung unseres Werkes „Geschichte der liturgischen Gewänder“ uns über das Geschichtliche und die Form dieser Abbatialtüchelchen näher verbreiten. Hier nur noch die Angabe, dass wir in einem ausführlichen Inventar der Schätze und kirchlichen Gebrauchsgegenstände des St. Veitsdomes zu Prag von 1387 hinsichtlich dieser Sudarien folgende interessante Notiz vorfanden und zwar unter der Ueberschrift: *„rubrica de panisellis“:*

„Item panisellus dictus pasnyczyl pendens in curvatura, primus est de perlis cum nodis argenteis deauratis habens imaginem Christi.“

„Item secundus panisellus cum perlis et tribus nodulis perlarum.“

68.

Messgewand (ohne Zeichnung)

mit reicher Stabstickerei. Beginn des XVI. Jahrhunderts.

Nachdem bereits im ersten Viertel des XVI. Jahrhunderts, von Italien und Frankreich ausgehend, der Einfluss der neu belebten römisch-griechischen Formen sich auch am Rhein und namentlich in Köln Eingang verschafft hatte, dauerten in keinem Kunstzweige die Nachklänge der vorhergegangenen heimathlichen Formen mit solcher Zähigkeit so lange fort, wie auf dem Gebiete der kirchlichen Stickkunst, wo solche noch bis gegen Ende des XVI. Jahrhunderts wahrnehmbar sind. Als Beleg zu dem Gesagten verweisen wir auf den vorliegenden, reich in Gold und

Figuren gestickten Messornat, der den vielen charakteristischen Details zufolge gegen die Mitte des XVI. Jahrhunderts von äusserst kunstgeübten Händen angefertigt sein dürfte. Leider ist namentlich das Messgewand durch den Einfluss der Renaissance heute in seinen kunstreich gestickten Stäben auf beiden Seiten nicht unbedeutend verkürzt und zugeschnitten worden, so dass auf jeder Seite desselben ein Theil der Bildstickerei fortgeschnitten worden ist. Auf der hintern Seite des Messgewandes hat die Kunstfertigkeit der Nadel im grössten Reichthume des Materials, und zwar in Mitte der Kreuzesvierung, die Himmelfahrt und Krönung der allerseligsten Jungfrau, umgeben von zartgestickten thuribulirenden Engelsgestalten, zur Anschauung gebracht. Weiter erblickt man auf diesem goldgestickten Kreuzstabe, jedes Mal von reich in Gold gestickten Baldachinen überschattet, die Verkündigung und Verlobung Maria's, äusserst reich und zart gestickte Scenen, in welchen die Innigkeit und die Würde der bildenden Kunst im Dienste der Kirche klar und ansprechend zum vollendeten Ausdruck gekommen ist. Auf der vorderen „*aurifrisia*“ dieses Messgewandes ersieht man, ebenfalls in grösster Perfection der Technik, drei andere gestickte Scenen aus dem Leben des Heilandes. Zu diesen kunstvoll gestickten Stäben des Messgewandes, die eine grösste Weite von 21 Centimeter haben, existiren heute noch zwei Dalmatiken mit ihren entsprechenden in Gold gestickten Aurifrisien, deren viele figuralen Bildstickereien von derselben Hand und aus derselben Kunstepoche mit den Bildstickereien des Messgewandes herzurühren scheinen. Die Stäbe der Levitenröcke haben eine Breite von zehn Centimeter und sind auf einem gestickten Goldgrunde *(à or battu)* eine grosse Zahl von stehenden Heiligenbildern in grösster Vollendung des Bilderstiches angebracht, die durchschnittlich eine Grösse von 17—18 Centimeter haben.

Im Falle die ebengedachten Figurstickereien an der vorliegenden Kapelle nicht von den Kunststickern des belgischen Flanderns angefertigt worden sind, deren Hauptschule gegen Ende des Mittelalters in Arras ihren Sitz hatte, so dürften diese vielen Bildwerke aus der Hand eines sehr befähigten Meisters des Bilderstichs aus der angesehenen Zunft der Wappenwirker zu Köln im zweiten Viertel des XVI. Jahrhunderts hervorgegangen sein. Erst vor wenigen Jahren ist es der Umsicht und dem Interesse des Kirchenvorstandes von St. Martin zur Erhaltung von kölnischen kirchlichen Kunstwerken gelungen, bei einem hiesigen Kunsthändler, in dessen Händen sich diese merkwürdigen Stickereien zum Verkaufe befanden, die obengedachte Kapelle durch Ankauf wieder zu gewinnen und sie auf diese Weise für die vaterländische Kunst zu erhalten.

Ehemaliger Schatz der Benedictiner-Abtei St. Martin.

Wir haben in diesem Werke nach Beschreibung der wenigen noch vorfindlichen Kirchenschätze die nicht angenehme Aufgabe übernommen, zu constatiren, was in den verschiedenen Kirchen und Sacristeien Kölns an Kunstzierden noch von

dem ehemaligen „heiligen Köln“ sich aus den Gräueln der letzten Zerstörungsperiode gerettet hat. Bei sorgfältiger Nachforschung nach dem heute Vorfindlichen stiessen wir begreiflicher Weise allenthalben auf die theils mündlichen, theils schriftlichen Angaben: was noch bis zum Eintritt der französischen Fremdherrschaft in Köln sich an grossartigen Werken der Goldschmiedekunst erhalten gehabt habe. Und da stellte es sich denn heraus, dass namentlich die ehemaligen Stifts- und Abteikirchen, nachdem durch einen Gewaltstreich ihr wohlerworbenes Eigenthum für vogelfrei erklärt worden war, fast Alles verloren haben, was die ehemaligen Schatzverzeichnisse in langer Reihe an dort befindlichen kirchlichen Prachtgeräthen aufzählten.

Wenige Abteikirchen Kölns jedoch sind, ihrer ehemaligen Schätze beraubt, heute so leer ausgegangen, wie die vormalige reiche Abteikirche der Schotten zu Gross St. Martin. Die spärlichen Reste, die, in der Sacristei von St. Martin noch befindlich, oben beschrieben worden sind, stammen grossentheils noch aus der unmittelbar neben St. Martin vormals belegenen Pfarrkirche St. Brigitta her.

Wir versuchen es in Folgendem an der Hand älterer Chronisten ein übersichtliches Verzeichniss von den Werken der Goldschmiedekunst zu geben, die der *„thesaurus sacer“* von St. Martin ehemals vor der öffentlichen Einschmelzung in der Zeit der Illuminanten besass. Besonders machte sich durch seine Grösse, seine Schönheit und seine vielen Detailformen der grosse silberne Reliquienschrein bemerkbar, der die Truhe mit den Gebeinen des heiligen Märtyrers Eliphius umschloss. Dieser Schrein war auf Kosten des kölnischen Erzbischofs Hermann, Landgrafen von Hessen, im Jahr 1485 angefertigt worden und dürfte derselbe eine analoge Gestalt und Fassung gehabt haben, wodurch sich heute der in der ersten Lieferung dieses Werkes beschriebene Schrein der machabäischen Brüder kenntlich macht. Nach einer neulichen Mittheilung von sonst bewährter und kundiger Stelle soll der ebengedachte Eliphiuskasten in St. Martin von denselben Goldschmieden gegen den Schluss des XVII. Jahrhunderts angefertigt worden sein, durch den auch die heute noch erhaltene *„tumba Sti. Engelberti“* im Schatze des Kölner Domes, ein Prachtwerk kölnischer Goldschmiede aus den Tagen der Renaissance, seine Entstehung gefunden hat. Ist dieser Nachricht Gewicht beizulegen, so dürfte der im Jahr 1485 angefertigte Schrein im XVII. Jahrhundert eine vollständige Umgestaltung erfahren haben. Ferner ersah man in dem Schatze zwei Hierotheken, als Brustbilder in Silber getrieben, die der kölnische Chronist mit dem Ausdruck *„herma“* bezeichnet, und welche die Häupter der heiligen Paulina und Pignosa enthielten.

In einem andern Reliquiarium von kunstreicher Fassung wurde ein Stück vom Kreuzesholze Christi verwahrt.

In einer weitern kostbaren Einfassung ersah man, dem Gelen zufolge, die Ueberreste jenes Fingers, womit Johann Baptist auf den Heiland hinzeigte.

Ausserdem bewahrte der vormalige Schatz von St. Martin noch mehr als zwanzig Gefässe und Behälter in mehr oder minder kunstreicher Ausarbeitung, worin Ueberbleibsel verschiedener Heiligen aufbewahrt wurden. Unter diesen befand sich eine stoffliche Reliquie, von welcher sonst in alten Kircheninventaren häufiger Erwähnung geschieht, nämlich: *„de peplo B. M. V.“* Merkwürdiger Weise

bestanden diese Ueberbleibsel, die wir unter der Bezeichnung: „von dem Schleier der allerseligsten Jungfrau“ mehrfach zu sehen Gelegenheit hatten, aus einem äusserst feinen Gewebe von weisslichgelblicher Farbe, und zwar giebt sich dieser Stoff nicht als Seidengewebe, sondern als zartes egyptisches Leinen (Byssus) zu erkennen. Eine solche Stoffreliquie, in ziemlich grosser Ausdehnung, sahen wir in dem reichhaltigen Schatze zu Prag, wo sie in einem merkwürdigen Krystallkästchen mit Sculpturen und zierlichen Fassungen noch heute aufbewahrt wird, wie eine Inschrift auf der Pergamentschedula das angiebt, als *„peplum B. M. V.“* Dieser merkwürdige Stoff im Schatze zu Prag stellt sich ebenfalls als ein Byssusgewebe dar in einer solchen Feinheit, die wir bis heute noch nirgends in dieser Art gefunden haben. Das Gewebe übertrifft an Feinheit und Dichtigkeit die heutige analoge Seidengaze um ein Bedeutendes.

Einmal im Jahre wurden, wie das noch jetzt in St. Peter zu Rom der Fall ist, die ebengedachten vielen Reliquien innerhalb der Kirche von St. Martin dem Volke unter entsprechenden Feierlichkeiten gezeigt. Wir glauben mit Sicherheit annehmen zu können, dass diese Zeigung der Kleinodien und Reliquien von St. Martin von den obern offenen Gallerien *(loggia)* stattfand, die heute noch in der herrlichen, leider sehr baufälligen ehemaligen Abteikirche der Schotten zu beiden Seiten des Chors ersichtlich sind. An derselben Stelle sind auch behufs der Zeigung der Reliquien in der heutigen St. Peterskirche zu Rom ähnliche offene Logen angebracht.

Bis zu den Tagen des Chronisten Gelen hatte sich im Chor der heutigen Martinskirche eine uralte Altarmensa erhalten, deren Form und Beschaffenheit, da sie aus dem Schlusse des X. Jahrhunderts herrührte, für die Kunstforschung der Gegenwart ein grosses Interesse geboten haben würden. Dieselbe scheint grossentheils von Metall gewesen zu sein und man erblickte damals, in Erz vertieft eingegraben, auf derselben folgende sehr mutilirte Inschrift in lateinischen Unzialbuchstaben:

„† Warinus Archiepis. Coloniensis
. . . . A. Cinis Loculum sed per.“

Es scheint dieses seltene Kunstwerk leider zu Anfang dieses Jahrhunderts, wo die schöne Martinskirche im Innern eine gräcisirende, durchaus stylwidrige und lächerliche Umänderung erfuhr, unbeachtet entfernt worden zu sein, um an Stelle des entfernten Monumentes den heutigen unförmigen und unpassenden Altarkoloss construiren zu können.

XVIII

Aus der Rathhauskapelle (ehemals der St. Ursulakirche angehörend.)



69.

Weber & Deckers lith. Cöln.

Ehemalige Rathhauskapelle.

Seite

69) Emaillirtes Antependium mit auf Goldgrund gemalten Heiligenfiguren, theilweise aus dem XII., theilweise aus dem XIV. Jahrhundert herrührend. Tafel XVIII. Fig. 69 . 3

Ehemalige kirchliche Gefässe und Kunstgeräthe der Rathhauskapelle 7

69.

Antependium eines ehemaligen Altars,

herrührend aus St. Ursula. Einfassungsränder in Email. XII. Jahrhundert. Malerei der Füllungen aus dem XIV. Jahrhundert.

Höhe 1 Meter und 14 Centimeter, Länge 2 Meter und 18 Centimeter.

Zweifelsohne besass Köln, als im Mittelalter seine Sacristeien und Altäre noch mit dem Schmuck jener reichen Kunstwerke geziert waren, welche die Erzeugnisse der alten kirchlichen „*confraternitas aurifabrorum*“ bildeten, eine grössere Zahl jener kostbaren „*palla d'oro*“, wie wir sie heute noch in geringer Zahl als Meisterwerke der romanischen Goldschmiedekunst diesseits und jenseits der Berge vereinzelt angetroffen haben. Von den ehemaligen derartigen Altarantependien mit vergoldeten figuralen Darstellungen und zierlichen Einfassungen in Email ist das in Rede stehende „*frontale*“, heute befindlich über dem Altar in der ehemaligen Rathhauskapelle, der letzte Ueberrest, der jedoch trotz seiner Entstellung erkennen lässt, in welcher Construction und in welch' grossartigem Formenreichthume die Goldschmiedekunst im alten Köln die Hauptfronte des Altars an Festtagen auszustatten wusste. Der kölnische Altarvorhang, dessen Beschreibung uns gegenwärtig obliegt, besteht in seiner heutigen Gestaltung und Ornamentation, wie schon in der Ueberschrift angedeutet wurde, aus zwei der Zeit und der Technik nach ganz verschiedenen Compositionen. Sämmtliche Umfassungsränder in vielfarbigen verschieden gestalteten *émaux champlevés,* desgleichen die in vergoldetem Rothkupfer getriebenen Verzierungsleisten, gehören spätestens dem Schlusse des XII. Jahrhunderts an. Die siebenzehn auf glattem Goldgrund in kräftigen Conturen gemalten Heiligenbilder jedoch gehören offenbar in ihren ältern Theilen, die bei der letzten Restauration durch neue nicht ergänzt worden sind, dem Schlusse des XIV. Jahrhunderts an. Es ist heute schwer zu bestimmen, welche primitive Physiognomie das vorliegende höchst merkwürdige Frontale in seinen später ergänzten Theilen ehemals gehabt habe. Nach Besichtigung mehrerer älterer „*palla d'oro's*“, desgleichen nach genauerer Einsichtnahme ähnlicher grösserer Reliquienschreine in derselben emaillirten Einfassung und Umrahmung glauben wir annehmen zu können, dass in jenen Bogennischen und Füllungen, in denen heute die obengedachten „goldenen Heiligen“ thronen, ehemals als Basreliefs getriebene Heiligenfiguren ersichtlich waren, die mit den

vorliegenden gemalten Figuren der Wahl und Anordnung nach identisch gewesen sein dürften. Möglich ist es auch, dass in diesen Bogenlauben und Füllungen ehemals ähnliche Bildwerke angebracht waren, die durch die Farbenpracht des Emails den Blick des Beschauers fesselten. Wir überlassen es einer spätern Forschung zu constatiren, für welchen Altar und in welcher Technik jene Bildwerke ausgeführt waren, die ehemals an dieser interessanten *„palliotta altaris"* figurirt haben, und gehen im Folgenden zu der Detailbeschreibung dieses goldenen Altarvorhanges über.

Das vorliegende Antependium ist durch seine verschiedenen Einfassungen in drei Hauptcompartimente abgetheilt. Die mittlere schmälere Abtheilung in der Breite von 68 Centimeter zeigt in der Mitte ein rosenförmiges Medaillon, im Vierpass gehalten, das in seiner grössten Ausdehnung 67 Centimeter misst. Dieses längliche Vierpassmedaillon springt auf vertieftem Goldgrunde mit seinem Umfassungsrande 3½ Centimeter erhaben vor. Der Rand dieses Medaillons ist nach innen und nach aussen mit einem ornamental getriebenen Kupferblech umlegt. Die äussere platte Fläche dieses Randes zeigt in zwölf kleinern Compartimenten von 8½ Centimeter vielgestaltige Ornamentmotive in jenem charakteristischen kölnischen *„émail champlevé"*, wie es sich in verwandter Form und Technik so vielfach an grössern kirchlichen Kunstwerken des XII. Jahrhundert erhalten hat. Die übrigen Zwischenräume waren ehemals zweifelsohne durch kleine Compartimente ausgefüllt, entweder wie gewöhnlich in Filigran mit dazwischen befindlichen Halbedelsteinen, oder es waren hier in Rothkupfer getriebene und vergoldete ornamentale Bleche eingesetzt. Auf den vier Bogen dieses Medaillons erheben sich ähnliche, erhaben vorspringende gerade Leisten, wodurch diese mittleren Compartimente sich zu der Form eines Kreuzes gestalten. In den vier kleinern Abtheilungen und Winkeln, die sich in den Ecken der mittleren Vierung ergeben, herbeigeführt durch die Form des Vierpasses, erblickt man die Gestalten von musicirenden Engeln, die auf Saiteninstrumenten das Lob der Himmelskönigin verkündigen, welche in dem mittleren Medaillon bildlich dargestellt ist. Auf einem reich verzierten *„sedile"* hat nämlich die h. Jungfrau Platz genommen und hat der Künstler den göttlichen Knaben auf dem Schosse der Mutter stehend dargestellt, wie er eben, in der beliebten Weise der altkölner Schule, im Begriffe steht, eine Blume zu greifen, die die Madonna ihm darreicht. Blos die Incarnationstheile und der Haarschmuck der Figuren ist in Temperafarbe äusserst zart und weich ausgeführt, und erinnert der sanfte und liebliche Ausdruck der Köpfe, insofern sie noch primitiv sind, an die wunderlieblichen Heiligenköpfe in der tiefen und innigen Auffassungs- und Darstellungsweise der kölnischen Maler, die den Schluss des XIV. und den Anfang des XV. Jahrhunderts charakterisirt. Zu beiden Seiten dieser mittlern Vierung ersieht man je eine grössere quadratische Abtheilung in einer Höhe von 41 Centimeter und in einer Länge von 61 Centimeter. In jeder dieser vertieften Quadraturen erblickt man, reihenförmig über einander geordnet, je drei und drei Nischen im Rundbogen, die auf kleinen mit Capitälchen gekrönten Pilastern ruhen. Diese Rundbogen nebst Zwickel und den entsprechenden Trägern sind mit den schönsten und schwungvollsten spätromanischen Laubornamenten bedeckt, die

als *„émaux champlevés“* in weisslichen, bläulichen und grünlichen Farbentönen jene charakteristisch zarten Emails zu erkennen gaben, wie dieselben an dem Dreikönigsschreine, dem Albinuskasten, sowie den vielen Reliquienschreinen von Siegburg, sämmtlich Meisterwerke der kölnischen Emailleurs, sich kenntlich machen. Betrachtet man die vielgestaltigen Laubornamente, die auf diesen grössern emaillirten Platten ersichtlich sind, und vergleicht man dieselben mit den noch vielfach erhaltenen Initial- und Miniaturwerken romanischen Styles, so überzeugt man sich, dass die Anfertigung dieser emaillirten Platten nebst den dazu gehörigen getriebenen und ciselirten Ornamenten unwiderruflich der letzten Hälfte des XII. Jahrhunderts angehören. Sämmtliche emaillirte Rundbogen mit den entsprechenden Pilasterpfeilerchen dienen als nischenförmige Einfassungen in einer Höhe von 38 Centimeter bei einer Breite von 18 Centimeter dazu, auf Glanzgold einzelne Standbilder von Heiligenfiguren aufzunehmen, die, wie die früher beschriebenen Figuren der mittleren Vierung, als *„aurei sancti“*, in stehender Haltung und in sichern und starken Conturen angedeutet sind. Blos das Incarnat der Köpfe und Hände ist in Tempera gemalt, und muss es bedauert werden, dass einige dieser Köpfe vor der letzten Wiederherstellung vielfach verschwunden waren. *) In der oberen Reihe befinden sich, zu drei und drei geordnet, sechs Standbilder der Apostel. In der untern Reihe ersieht man auf der einen Seite drei weibliche Heilige und auf der entgegengesetzten Seite drei männliche Heilige, die als Patrone Kölns sich zu erkennen geben. Das Vorkommen von sechs Apostelbildern in der obern Reihe lässt mit ziemlicher Sicherheit den Schluss ziehen, dass die *„palla d'oro“* Kölns, wie das an den übrigen reichen Antependien der Fall ist, ehemals auch noch zwei schmälere Flügel aufzuweisen hatte, die die Bestimmung trugen, die beiden Schmalseiten des Altars entsprechend auszustatten. Dürfte sich dieses bewahrheiten, so haben zweifelsohne die übrigen sechs Apostelbilder, zu drei und drei in einer Reihe geordnet, die Füllung der schmäleren Kopfseite des Altars unter einer gleichen architektonischen Einfassung verziert. Noch fügen wir hinzu, dass das vorliegende Frontale auf den vier Seiten durch einen 14 Centimeter breiten Rand eingefasst wird. Das Profil dieses Randes ist einfach gegliedert und giebt sich als primitiv zu dem Antependium gehörend sofort zu erkennen. Die innere Hohlkehle dieses breiten Randes war ehemals mit dünn getriebenen vergoldeten Kupferblechen belegt, die oft vorkommende romanische Ornamente, über einer Stanze getrieben, zu erkennen geben. Der äussere flache Rand in einer Breite von fünf Centimeter nimmt stellenweise eine Anzahl von emaillirten Plättchen auf, die mit getriebenen vergoldeten Kupferblechen vormals abwechselten oder mit grösseren Filigranbändern, welche durch den Schmuck von gefassten Edelsteinen gehoben wurden.

Da es einleuchtet, dass das vorliegende Frontale ehemals den Hauptaltar einer kölnischen Kirche schmückte, so entsteht die Frage, wie kam diese *„palla*

*) Conservator Ramboux hat mit grosser Sorgfalt in denselben Pigmenten und möglichst streng im alten Charakter diese Figuren restaurirt und überhaupt dem seltenen Kunstwerk in seinen übrigen Theilen eine gründliche Wiederherstellung zu Theil werden lassen.

d'oro" aus kirchlichem Besitze in den Besitz der Stadt Köln, die dieses Kunstwerk provisorisch in der heute als Bildergallerie benutzten Kapelle aufstellen liess. Wir wollen hier kurzweg die betreffenden Angaben folgen lassen, die uns als glaubwürdig von mehreren Seiten mitgetheilt worden sind. Das vorliegende Antependium hat ehemals, wie verlautet, dem Pfarraltar der St. Ursulakirche zur Zierde gereicht, der nach Aussage von Augenzeugen noch zu Zeiten des ehemaligen Ursulastiftes unmittelbar am Eingange des Hochaltars, von Abschlussgittern umgeben, errichtet war. Als nun zu Anfang dieses Jahrhunderts die ebengedachte Kirche einer sogenannten Verschönerung im Innern zu bedürfen schien und die betreffenden Arbeiten unter Leitung und Führung von Wallraff ausgeführt und vollendet wurden, soll Wallraff in Anerkennung für seine desfallsigen Bemühungen die vorliegende „*palla d'oro*" von der Kirche als Geschenk erhalten haben. Nachdem die Privatsammlung Wallraff's nach dem Tode desselben an die Stadt übergegangen ist, ist auch das vorliegende Antependium in den Besitz der Stadt Köln gekommen.

Was nun die Parallelen betrifft, die die vorliegende Altarbekleidung mit den heute noch erhaltenen analogen Altarzierden in Form von Frontalien in edlem Metall aufzuweisen hat, so muss hier angeführt werden, dass solche Vorhänge heute nur noch in wenigen Exemplaren diesseits und jenseits der Berge anzutreffen sind. Die zwei kostbarsten, aber auch zugleich ältesten „*palla d'oro*" besitzt Italien und stellen dieselben, in dünnem quadratischen Goldblech getrieben, figurenreiche Scenen aus dem Leben und Leiden des Heilandes dar. Die bekannteste derselben bekleidet die vier Flächen der Mensa des Hauptaltars in S. Marco zu Venedig; die andere die vier Seiten des Hauptaltars in der altehrwürdigen Basilika des heil. Ambrosius zu Mailand. Obgleich die „*palla d'oro*" in Venedig sich eines grösseren Rufes als die von S. Ambrosio in Mailand erfreut, so müssen wir doch eingestehen, dass ein genaueres Studium dieser beiden Antependien an Ort und Stelle uns die Ueberzeugung beigebracht hat: die goldene Altarbekleidung zu S. Ambrosio dürfte in keiner Beziehung hinsichtlich ihres Kunst- und Metallwerthes niedriger als die zu S. Marco angeschlagen werden. Die reichste „*palla d'oro*" diesseits der Berge in Goldblech, mit vielen figuralen Darstellungen, getrieben, befindet sich heute noch in dem Münsterschatz zu Aachen und hat dieselbe mit den ebengedachten norditalienischen Altarbekleidungen viele verwandtschaftliche Beziehungen aufzuweisen. *) Ein zweites grossartiges und reiches Altarfrontale bewundert man heute noch im Stifte Klosterneuburg bei Wien. Dasselbe ist vor einigen Jahren von Arneth in einer besonderen Monographie beschrieben worden und bezeichnet der Verfasser dieses unvergleichlich reiche Schmelz- und Emailwerk irrthümlich als „Nielloantependium". Ein drittes Meisterwerk der Goldschmiede- und Emaillirkunst ausser der oben beschriebenen *palla d'oro* in Köln

*) Wir werden dieselbe vor Beendigung des vorliegenden Werkes in einer grössern Herausgabe ausführlicher beschreiben, die unter Beigabe vieler Abbildungen den Titel führen wird: „der Schatz des ehemaligen Kaiserlich-freien Reichs- und Krönungsstiftes „Unserer Lieben Frau zu Aachen."

trifft man heute auf Deutschlands Boden in der Pfarrkirche zu Komburg *) in Schwaben an. Dasselbe zeigt hinsichtlich seiner Eintheilung und emaillirten Arbeiten viele Analogieen mit unserem goldenen Frontale in der Rathhauskapelle. Auch lassen die getriebenen Bildwerke auf dem Komburger Antependium einige Schlüsse ziehen, wie etwa in figürlichen Darstellungen der vorliegende Vorsatz ehemals, statt der heutigen Malereien, ornamentirt gewesen ist. Sowohl der sogenannte Verduner Altar zu Klosterneuburg, als auch das merkwürdige Antependium zu Komburg dürfte mit der eben beschriebenen Altarbekleidung zu Köln eine und dieselbe Entstehungszeit in der letzten Hälfte des XII. Jahrhunderts beanspruchen. Die berühmten Schmelz- und Emailwerkstätten zu Limoges haben zweifelsohne ebenfalls im XII. und XIII. Jahrhundert eine grosse Zahl solcher emaillirter Altarfrontalien hervorgebracht; jedoch hat die französische Revolution, die nicht nur im Auslande, sondern auch im eigenen Stammlande gründlich aufgeräumt hat, soviel uns auf ausgedehnten Reisen durch Frankreich zur Kunde geworden ist, keine dieser *palla d'oro* mehr existiren lassen. Nur fanden wir im äussersten Süden der Provence, zwischen Montpellier und Cette, eine Kirche, deren Name uns gegenwärtig entfallen ist, die noch ein kleineres emaillirtes Antependium, aus dem Beginn des XIII. Jahrhunderts herrührend, aufzuweisen hat.

Ehemalige kirchliche Kunstwerke der Rathhauskapelle.

Wie das an den ältern Rathhäusern zu Regensburg, Prag, Nürnberg und anderswo zu ersehen ist, befand sich auch in der Nähe des Rathhauses zu Köln eine besondere Kapelle, in welcher bei feierlichen Veranlassungen für die Rathsherren der Stadt ein besonderer Gottesdienst stattfand. Eine solche Kapelle, aus dem XV. Jahrhundert, mit einem ausgezeichnet schönen „Dachreiter" in den gefälligen Formen der Spätgothik, hat sich auch heute noch in Köln erhalten. Dieses *„sacellum magistratus"*, in welchem jetzt provisorisch ein Theil des Archives aufgestellt ist, war ehemals hinsichtlich seiner kunstreichen Ausstattung und des reichen Mobiliars als ein wahres Schatz- und Schmuckkästchen des alten Kölns zu betrachten. Ausser der Farbenpracht der gemalten Fenster, die heute leider verschwunden sind **), war ehemals der Altar jener Kapelle, in welcher vor Beginn der jedesmaligen Sitzung die Rathsherren der kaiserlichen Freien-Reichsstadt Köln der Feier einer *„missa de spiritu sancto"* beiwohnten, mit dem berühmten Flügelbilde, das die Anbetung der drei Könige, von der Hand des Meister Wilhelm ausgeführt,

*) Vgl. die Abbildung und Beschreibung dieses Antependiums in dem trefflichen Werke von Dr. Schwarz und Laib, „Studien über die Geschichte des christlichen Altars."

**) Nur in der dabei befindlichen Sacristei haben sich einige schöne Ueberreste dieser Glasmalereien erhalten.

vorstellt, verziert.*) Dieses Meisterwerk mittelalterlicher Malerei rettete sich bei dem Einfall der Sansculotten gegen Schluss des vorigen Jahrhunderts nur dadurch, dass man es längere Zeit unter einem öffentlichen Fahrwege, wie uns mitgetheilt wurde, versteckt hielt, der zu seinem Schutze mit Balken und anderem Bretterwerk überlegt war. Schlimmer erging es den Prachtgeräthen kirchlicher Goldschmiedekunst und Stickerei, von den alten Meistern der entsprechenden kölnischen Zünfte herrührend, die an Sonn- und Festtagen den Gottesdienst der „Herren vom Rathe“ verherrlichten. Das nachfolgende urkundliche Verzeichniss, das uns durch die Zuvorkommenheit des städtischen Archivars Dr. Ennen abschriftlich mitgetheilt wurde, setzt uns in die Lage, heute noch beurtheilen zu können, wie gross die Zahl jener reichen Kirchengefässe und Kleinodien war, die den Schatz der ehemaligen Rathhauskapelle bildeten. Indem wir hier dieses Verzeichniss, seinem Wortlaut nach, folgen lassen, machen wir noch darauf aufmerksam, dass diesem officiellen Einschmelzungsberichte zufolge das Loth feines Silber damals im geringen Werthe von 42 Stüber stand, was nach unserem heutigen Münzfusse etwas mehr als siebenzehn Silbergroschen betragen würde. Man kann es zur Beherzigung für die kommenden Generationen nicht oft genug öffentlich aussprechen, dass nicht nur in Köln gegen Schluss des vorigen und zu Anfang dieses Jahrhunderts, sondern allerwärts im westlichen Europa, das von den Fluthen der französischen Revolution bespült wurde, um des schnöden Gewinnstes von einigen Loth Silbers willen Kunstwerke auf immer vernichtet wurden, die lange Jahrhunderte hindurch der Stolz unserer frommen Vorväter waren und die unsere heutige krankhaft-industrielle Zeit, in ähnlichen Kunstschöpfungen zu ersetzen, sich nicht mehr in der Lage befindet.

*) Es ist in jüngster Zeit in der Kunstwelt mit Beifall vernommen worden, dass dieses berühmte Bild, das im Anfange dieses Jahrhunderts im hiesigen Dome Schutz suchte und fand durch richterlichen Ausspruch auf immer dem Dome zur Aufbewahrung zuerkannt worden ist; auf diese Weise ist das schöne Bildwerk seinem ursprünglichen kirchlichen Zwecke wieder zurückgegeben worden, indem es sonst Gefahr lief, als Galleriestück dem Gottesdienste vielleicht für immer entfremdet zu werden.

„Verzeichniss

über die Kirchengeräthe der ehemaligen Raths-Kapelle, welche sowohl in derselben, als auch in der Behausung des Bürgers de G. sich vorgefunden und unter heutigem Dato in Gegenwart der Bürger S., Präsident, P. und K., Municipal-Verwalter, abgewogen worden sind.“

		Pfd.	Loth.
1	Silber übergoldeter Kelch	1	16
1	dto. dto.	1	24½
1	Monstranz	3	20½
1	vergoldetes Ciborium	1	23
1	Paar übergoldete Pollen sammt Teller	3	5
1	dto. silberne dto. dto.	2	19
1	Rauchfass mit Schiffchen [1]	3	10
10	Wandleuchter }		
10	Armleuchter }	11	7
1	silberner Weihquast	—	29½
1	dto. dto.	—	22
2	Reliquien-Kasten-Füsse	1	½
2	Beschläge von Evangelien-Tafeln [2]	2	5½
1	Kreuz mit Zubehör	1	17
2	Blumenpott mit Gestell [3]	2	4
1	IHS mit 2 Krönchen	—	20
1	Luna-Kasten vergoldet [4]	—	17½
1	silberner Weinbecher	—	10
1	vergoldeter Kelch, das obere Theil Silber mit einem Löffelchen, das untere Theil Kupfer	—	9
2	Blumenpött mit den kupfernen Platten	2	10
	Verschiedene Kleinigkeiten	—	28
2	Pfennige und einige Kleinigkeiten	—	3⅛
		Pfd. 42	13⅛ Loth.

[1]) Es lässt sich vermuthen, dass die meisten dieser angegebenen kirchlichen Geräthe aus der Mitte des XV. Jahrhunderts stammten, nur das Vorkommen des Tellers bei den Pollen dürfte die Annahme begründen, dass diese Messkännchen in einer jüngeren Epoche angefertigt worden sind.

[2]) Es waren das jedenfalls silberne Ornamente an den Rahmen der drei Kanonestafeln befindlich, die hier irrthümlich Evangelientafeln genannt sind.

[3]) Diese Blumenvasen in Silber gehörten offenbar nicht mehr dem Mittelalter an, indem es erst in der ausartenden Renaissançe vorkam, den Altar an Festtagen mit gemachten künstlichen Blumen zu belasten und zu verunzieren.

[4]) Die Bezeichnung dieses Gefässes klingt fremd; wahrscheinlich war dieses ein Behälter, worin der „*luna*“ mit der heiligen Hostie im Tabernakel verschlossen war, wenn die Monstranz zur grössern Sicherheit in der Sacristei deponirt wurde.

	Pfd.	Loth.
Uebertrag	42	13 1/8
Mehrere Kleinigkeiten	4	30
Verschiedenes Silber, vergoldet [1])	1	21 1/2
Noch mehrere Kleinigkeiten	5	1 1/2
Diverses Silber, vergoldet	1	24 1/2
Von dem silbernen Buch getrennt	5	9
3 silberne Köpfchen [2])	—	9 1/2
6 grosse und 2 kleine Leuchter	33	10
1 Leuchter	13	8
Silber Pfd.	107	31 1/8 Loth.
à 42 Stüber per Loth macht Livres	7257	12 Sols.
1 Messbuchgestell mit Silber beschlagen [3]) . . .	16	16
1 Messbuch mit 4 silbernen Ecken und zwei dto. Krampen	33	12
1 in rothem Safian gebundenes Evangelienbuch mit 2 silbernen Krampen [4])	15	—
1 goldenes Herz		
2 goldene Augen		
1 goldenes Schildchen		
1 goldene Kette mit 1 Herzchen [5]) 6 15/32 Loth		
1 desgl. mit 1 Kreuzchen		
1 goldenes Kreuzchen		
1 ähnliches		
1 goldenes Herzchen		
2 Krönchen mit Stein und Scepter und		
1 kleineres Krönchen [6]) 12 1/16 —		
an Gold 18 17/32	362	—
Lvrs. [7])	7880	—

[1]) Es ist heute schwer zu errathen, was das für Kleinigkeiten könnten gewesen sein; in den Augen dieser profanen Taxatoren galt in damaliger trauriger Zeit Alles für Kleinigkeit, was nicht schwer an Silbergewicht wog, und so wurden merkwürdige und seltene Gegenstände der kirchlichen Kleinkunst unbarmherzig vernichtet, weil diese Leute nicht mehr in der Lage waren, den grossen historischen Kunstwerth dieser Kleinigkeiten ahnen und bemessen zu können.

[2]) Diese Köpfchen werden in alten Inventaren „*pomella*" genannt und scheinen das Aepfelchen gewesen zu sein, worin die starken seidenen Fransen an der untern Kappe der Pluviale befestigt waren.

[3]) Rührte aus der Spätepoche des Zopfes her, wie man noch heute aus dieser Zeit kleinere „*pulpita*" antrifft, die mit Silber beschlagen sind.

[4]) Wahrscheinlich ein auf Pergament geschriebener Evangeliencodex, auf welchen die Bürgermeister des alten Köln vereidet wurden.

[5]) Diese goldenen Zierrathen waren Weihgeschenke, die der fromme Glaube „*ex votis*" vor einem Andachts- und Gnadenbilde im Laufe der Zeiten aufgehängt hatte. Diese Votivgeschenke hingegen ohne Zweifel vor dem Bilde der Madonna mit dem Jesusknaben, die mit goldenen Kronen und Scepter geschmückt waren, worauf die Angaben unter [6]) hindeuten.

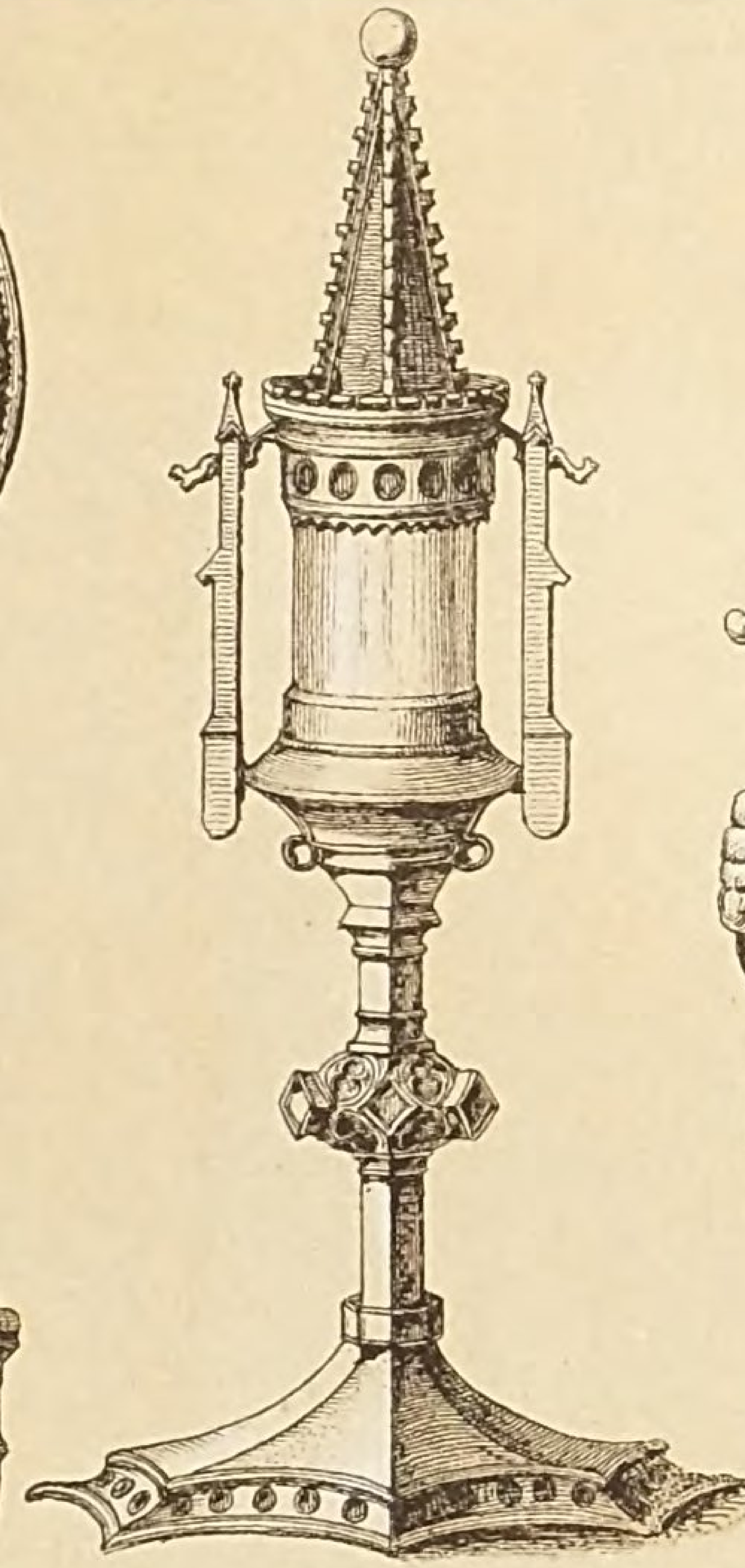
[7]) Ein Livre gleich einem franz. Franken nach heutigem Geldwerthe.

Aus St. Alban.

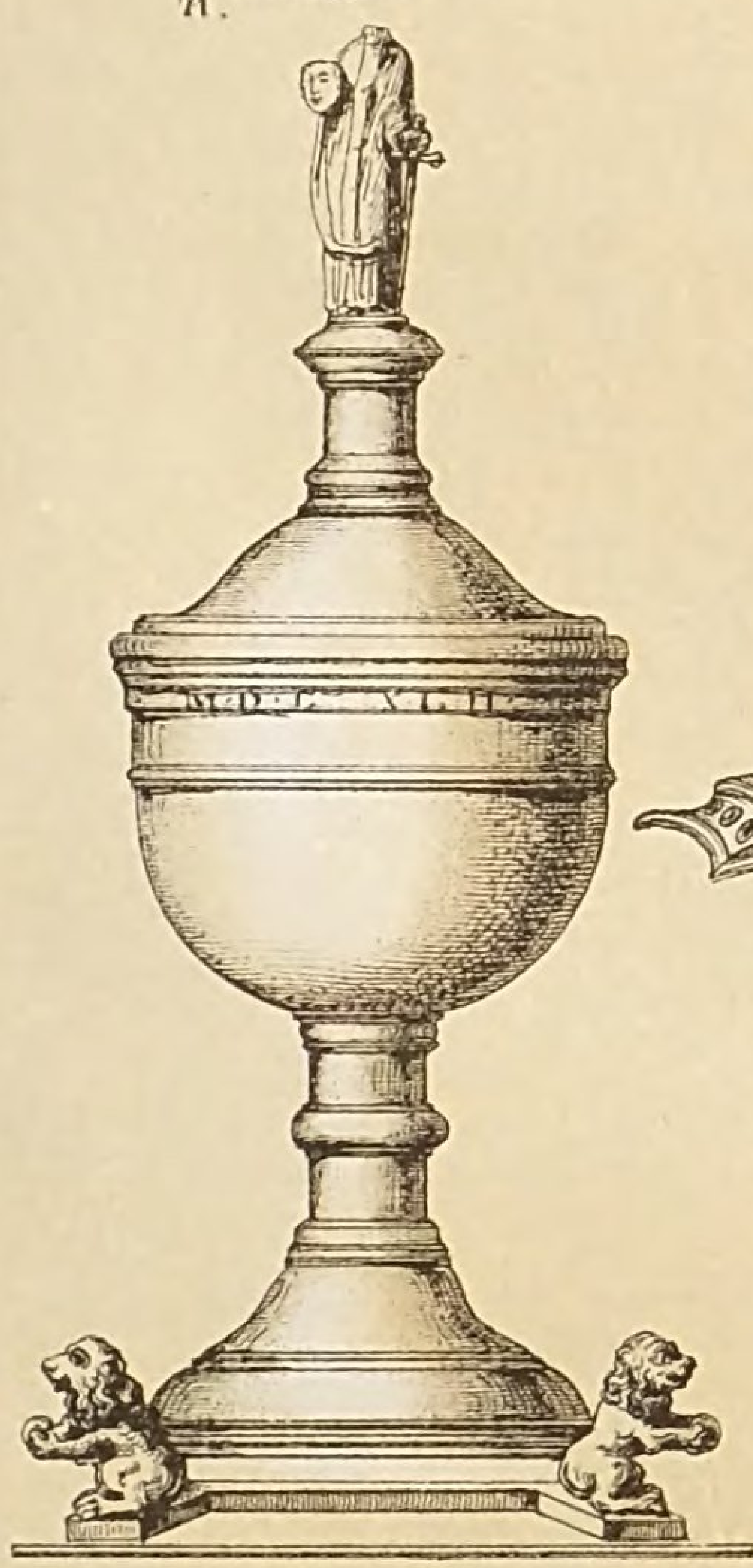
XIX



71.



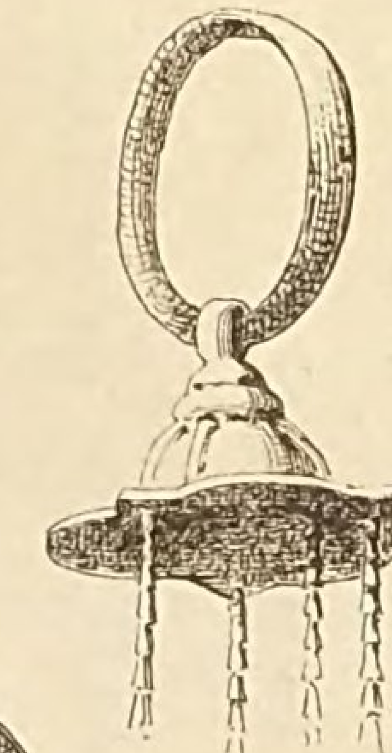
74.



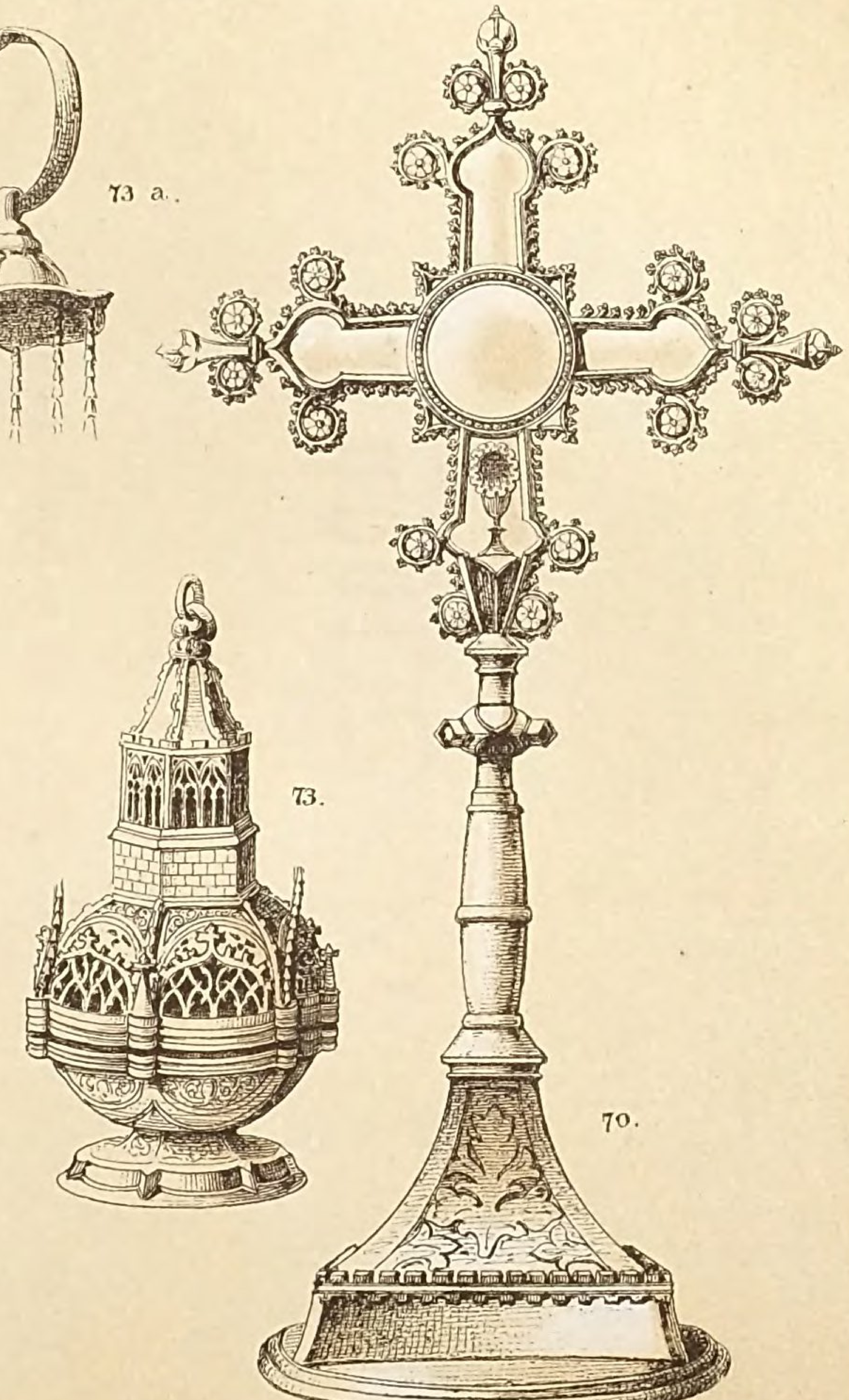
75.



72.



73 a.



73.

70.

Weber & Deckers lith. Cöln.

St. Alban.

Mittelalterliche Kunstgegenstände daselbst.

		Seite
70)	Reliquienmonstranz in Form eines Krystallkreuzes, Silber vergoldet, XV. Jahrhundert. Tafel XIX. Fig. 70	3
71)	Agraffe, Silber vergoldet, XVI. Jahrhundert. Tafel XIX. Fig. 71	5
72)	Statue des Apostelfürsten Petrus, XV. Jahrhundert. Tafel XIX. Fig. 72	6
73)	Weihrauchfass in Silber, Beginn des XVI. Jahrhunderts. Tafel XIX. Fig. 73	8
74)	Reliquiengefäss, eine kleine Monstranz formirend, XV. Jahrhundert. Taf. XIX. Fig. 74	12
75)	Taufbecken in Messingguss, XVII. Jahrhundert. Taf. XIX. Fig. 75	13
	Schaugefäss, Kupfer vergoldet, XV. Jahrhundert	15
	Mittelalterliche Paramentstickerei, XV. Jahrhundert	16
	Ehemaliger Schatz von St. Alban	18

70.

Monstranz

in Form eines Altarkreuzes. Silber vergoldet.

Höhe 57 Centimeter, grösste Ausdehnung der Querbalken 29 Centimeter. XV. Jahrhundert.

In ältern Schatzinventaren findet man öfters „*cruces crystallinae*" verzeichnet, die zur Aufbewahrung verschiedener Reliquien dienten. Ohne Zweifel hatten vor der Revolution auch die reichhaltigen Kirchenschätze Kölns eine grössere Zahl solcher Krystallkreuze aufzuweisen. Von diesen hat sich in besonders schöner und edler Form in der Pfarrkirche von St. Alban ein „*pacificale*" erhalten, dessen Kreuzbalken mit vier grösseren Krystallstücken ausgeschmückt sind.

Der Fuss von sehr origineller Form, im Durchmesser von 20 Centim., ist unten in Kreisform gehalten und geht auffallender Weise gleich darauf ins längliche Viereck über. Dieser zweite Fusstheil ist unten mit einem zinnenförmigen Ornamente umgeben, hinter welchem sich die vier Flächen des Fusses nach oben ansteigend, verjüngen. Auf dem Halse des Fusses erhebt sich ein verbindendes Mittelstück, welches als Handhabe mit einem viertheiligen Knaufe abschliesst. Dieser Doppelfuss wird in seinen Flächen mit einem kunst- und schwungvollen Ornamente in kräftiger Gravirung gehoben und belebt, welches Laubwerk sich auf einem quadratisch carrirten Grunde, fast als Relief modellirt, in starker Markirung geltend macht. Den unstreitig reichsten und formschönsten Theil bildet der obere Aufsatz des Gefässes, nämlich das Krystallkreuz, das vier gleichlange Kreuzbalken in der grössten Ausdehnung von 11 Centimeter zeigt. Diese Kreuzbalken setzen sich gleichmässig an, an ein mittleres Compartiment in Kreisform, im grössten Durchmesser von 6½ Centimeter, das eine verschliessbare, nach zwei Seiten hin mit Krystall belegte Kapsel zeigt, welche ehemals eine Partikel vom heil. Kreuze umschloss. Die Kreuzbalken selbst münden an den vier Ecken in Form eines Halbkreises aus, der noch mit einer Spitze nach Art eines Eselsrückens überhöhet ist. Auf diesen überhöhten Spitzen erheben sich nach drei Seiten hin kleinere ornamentale Aufsätze, ähnlich einer Fruchtbildung, die dem Ganzen, wie das auch an dem schönen Kreuze zu St. Columba, sowie an einem ähnlichen Vortragekreuze zu Calcar der Fall ist, einen zierlichen Abschluss geben. Die mittlere Krystallrundung an der Vierung des Kreuzes ist in den vier

Ecken mit einem durchbrochenen, freistehenden Ornamente verziert, ähnlich einem Ziergiebel, der auf beiden Seiten eine Blattbildung zum Vorschein treten lässt. Diese krabbenförmigen Ansätze eines ornamentalen Blätterschmuckes verzweigen sich gleichmässig an beiden Plattseiten der vier Kreuzesbalken, wodurch dem Ganzen ein belebtes reichgestaltetes Aeussere verliehen wird. Die Umfassungsränder der vier Krystallflächen mit dem obenbeschriebenen Blätterschmuck verästeln sich, freier hervortretend, an beiden Seiten der Ausmündung der Kreuzbalken zu einem schwungvollen Ornamente, das in seinem Innern jedesmal eine kleine sechsblätterige Rose aufnimmt. Der untere Balken des Kreuzes mündet an seiner Spitze nicht in Weise der übrigen in eine erdbeerförmige Frucht aus, sondern es verwächst dieselbe organisch mit dem untern Ständer so zusammen, dass durch einen viereckigen abgeschrägten Knauf diese Verbindung vermittelt wird. Auf der vordern Seite des untern Balkens erblickt man noch heute einen von zwei kleinen schwebenden Engeln gehaltenen Kelch, der als Reliquiar auf seiner Kuppe eine goldene, mit Diamanten besetzte Kapsel erkennen lässt, die hinter Glasverschluss eine miraculöse Reliquie birgt. Diese Reliquie war in der französischen Revolution in einem prachtvollen Behälter, in Form eines grossen Altarkreuzes mit Fussstück, die damals ohne Schonung eingeschmolzen worden ist*), ehrfurchtsvoll aufgehoben.

Bis zu Anfang dieses Jahrhunderts war die ebenbeschriebene „*crux crystallina*“ als Reliquien- und Vorsatzkreuz in kirchlichem Gebrauche. Als jedoch mit dem Jahre 1802 die obengedachte merkwürdige Reliquie aus der aufgehobenen Augustinerkirche nach der St. Albanskirche transferirt wurde, wurde erst später in dieser Kirche vorliegendes Kreuz als Monstranz für den sacramentalischen Segen in Gebrauch genommen, indem man die consecrirte Hostie vermittelst einer „*lunula*“ in der vorhin gedachten mittleren Rundkapsel aufstellte.

Prüft man aufmerksamer die charakteristische Form und Ausbildung der auf dem Fusse eingravirten Laubornamente, desgleichen die vielen kleineren Blattansätze, welche die ganze äussere Umrandung des vorliegenden Gefässes umgeben, ebenso die Anlage und Formation der Kreuzbalken, so überzeugt man sich leicht, dass vorliegendes auch technisch äusserst delicat gearbeitetes Gefäss in den Tagen Kaiser Karls IV., des Luxemburgers, angefertigt worden sein dürfte, und zwar unserm Dafürhalten nach im zweiten Viertel des XIV. Jahrhunderts. Bei Beschreibung des reichhaltigen Domschatzes von St. Veit in Prag, den wir im Auftrage der k. k. Commission zur Erhaltung der Baudenkmale im vorigen Jahr aufzunehmen den Auftrag hatten, sind uns aus der Zeit des gebefreudigen Karl IV. mehrere kirchliche Gefässe noch lebhaft in Erinnerung, die, mit Jahreszahlen versehen, hinsichtlich der feinen Entwicklung ihrer Detailformen vollständig mit der oben beschriebenen *crux crystallina* übereinstimmen. Besonders muss das gesagt

*) Von diesem stattlichen *crux altaris* aus dem ehemaligen Schatze der Augustiner ist heute noch eine grosse Abbildung, die jedoch sehr incorrect ist, vorhanden.

werden hinsichtlich der charakteristisch eingravirten Laubornamente in dem Fusstheile des oben beschriebenen Reliquiars, die mit den eingravirten Ornamentationen an den vorhin erwähnten Prager Gefässen vollkommen übereinstimmend sind.

71.

Agraffe,

in vergoldetem Silber, mit figürlichen Darstellungen.

Grösster Durchmesser 10½ Centimeter. XVI. Jahrhundert.

Gleichwie ehemals der Pedall einer kirchlichen Bruderschaft zum Abzeichen seiner untergeordneten Amtsfunction in der Rechten eine silberne Ruthe, oder einen Stab trug (wir haben einen solchen in Fig. 12, I. Lief. veranschaulicht), so trug er auch angeheftet an der linken Seite seines faltenreichen Obergewandes eine auszeichnende Agraffe (*fibula*), wodurch seine Bedienstung als kirchlicher Officiant an Festtagen gekennzeichnet wurde. Auch das vorliegende „*monile*“ gehörte offenbar als auszeichnende Brustkrampe dem Cäremoniarius einer kirchlichen Schützengilde vom heil. Sebastianus an, wie das die ganze Anlage und Einrichtung erkennen lässt.

Auf der vordern Hauptseite tritt nämlich auf einer vergoldeten Fläche ein kräftiges Gewinde von Baumranken stark hervor, das an vielen Stellen kleinere Knotenansätze zeigt, wie wenn hier Zweige abgeschnitten wären. Dieses geflochtene Rankenwerk dient als Einfassung und Medaillon, um, im Innern vertieft, auf einer vergoldeten Platte eine zierliche freistehende Sculptur aufzunehmen, welche die Marterscene des heil. Sebastian darstellt. St. Sebastianus ist nicht, wie die Frühgothik denselben abbildet, als Centurio im leichten Waffenschmuck dargestellt, wie die tödtlichen Pfeile ihn erreichen, sondern der Ciseleur des XVI. Jahrhunderts hat ihn abgebildet, wie er entblösst und mit dem Schürztuch umhüllt, an einem Baumstamme mit Stricken befestigt sein Martyrium erleidet. Auf der rechten Seite erblickt man die kleine Statuette eines Kriegsknechtes, der den Bogen gespannt hält, um sein Wurfgeschoss auf den Heiligen abzuschnellen. An der andern Seite steht ein zweiter Kriegsknecht, der eben beschäftigt ist die Armbrust zu spannen. Diese drei Figuren sind mit grosser Präcision und vieler Naturwahrheit ciselirt, so dass man sogar in den Gesichtszügen des Märtyrers die Freude über das Glück, sein Leben für Christus opfern zu können, lesen kann, desgleichen in den grinsenden Gesichtern der beiden Schergen dämonischen Hohn und Schadenfreude. Wie es uns scheinen will, war ehemals der ciselirte Boden, worauf diese Martergeschichte angebracht ist, mit grünem durchsichtigen Email überzogen, das heute abgesprungen ist. Auf der innern Fläche dieses Pectorale liest man folgende interessante Inschrift in spätgothischen Majuskelbuchstaben:

Anno, Dmi 1509. *Johain Kesell dedit veicht* 12 *LOIT.*

Ueber dieser Inschrift erblickt man ein in den Formen der Spätgothik gebildetes Wappenschild, das in seinen drei Flächen als Anspielung auf den Namen des Geschenkgebers drei eingravirte kleine Kessel erkennen lässt. Hinsichtlich der Gewichtsangabe nach altkölnischem Maassstabe diene hier noch die Angabe, dass das altkölnische Loth im Mittelalter leichter gewesen ist, als das Loth, wie es heut im Gebrauche ist. Eine genaue Abwägung hat nämlich ergeben, dass obengedachte 12 Loth heut an Gewicht haben 10 Loth 6 Quentchen.

Mit diesem Brustkrampen, wie der eben beschriebene, sind als Analogien in Verbindung zu setzen jene reichern Pectoralschilde, die als Agraffe die Bestimmung tragen, die Pluviale auf der Brust zusammen zu halten und zu befestigen. Auch jene ornamentalen Schilde sind hierhin zu rechnen, die die Vorsteher und sogenannten „Schützenkönige" kirchlicher Gilden und Innungen ehemals an einer Kette auf der Brust zu tragen pflegten. Zwei äusserst reiche *„pectoralia"* dieser Art aus der letzten Hälfte des XV. Jahrhunderts finden sich noch in Kirchen am Niederrhein, bei Cleve, und ist die Abbildung dieser schönen Decorationen unter Fig. 7 u. Fig. 9 des Werkes zu ersehen „Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden von Dr. aus'm Weerth, I. Lief. T. O. Weigel, Leipzig 1858.

72.

Statue des Apostels Petrus.

Höhe 55 Centimeter. XV. Jahrhundert.

Der Altar von St. Alban wird an Festtagen mit 12 Standbildern der Apostel verziert, die in Eichenholz geschnitzt und in jüngster Zeit neu illuminirt worden sind. Obgleich dieselben nicht in den Bereich der vorliegenden Beschreibung gehören, da hier unsere Absicht nur dahingeht, die kirchlichen Kunstschätze in den Sacristeien Kölns zu beschreiben, insofern sie der Goldschmiedekunst und der Paramentik des Mittelalters angehören, wohingegen diese Figuren als Meisterwerke der altkölnischen Sculptur sich darstellen, so möge im Vorbeigehen ausnahmsweise derselben Erwähnung geschehen, da sie mit der Goldschmiedekunst in gewisser Beziehung im Zusammenhange stehen. Eine unverbürgte Tradition giebt nämlich an, dass diese 12 Apostel angefertigt worden seien, um als kleine Modelle zu dienen, nach welchen im grössern Maasstabe jene in Silber getriebenen Apostelstatuen angefertigt worden sind, die ehemals den alten Hochaltar des Kölner Domes zierten. Diese kostbaren getriebenen Bildwerke sind mit so vielen andern Schätzen des Domes vom Schlunde der französischen Revolution verschlungen worden. Es lässt sich jedoch aus mehrern Gründen annehmen, dass die kleinen Acoluthen-Leuchter, die ebenfalls in Silber getrieben, heute noch im Domschatze

existiren (vergl. No. 42, I. Lieferung), von demselben kölnischen Goldschmiede herrühren, der auch die 12 Apostelstatuen für den Hauptaltar des Domes angefertigt hat. Diese beiden knieenden Engel in Form von Lichthaltern zeigen wirklich, was als Bewahrheitung der eben angeführten Tradition betrachtet werden dürfte, viele Analogie hinsichtlich der Composition mit diesen 12 Standbildern. Einer weitern mündlichen Ueberlieferung zu Folge sollen ferner die vorliegenden schönen Sculpturwerke aus dem ehemaligen Karthäuserkloster Kölns herkommen, und dürften dieselben alsdann dem Kunstfleisse eines Karthäusermönches zu verdanken sein, der als Bildhauer in beschaulicher Zurückgezogenheit der friedlichen Klostermauer seine Zeit dem Gebete und der kirchlichen Bildschnitzerei gewidmet hatte. Da, wie eben angedeutet, von diesen 12 Apostelstatuen des Kölner Hochaltars, die ihrer Grossartigkeit wegen im Andenken älterer Kölner noch bis in die letzten Zeiten sich erhalten haben, heute jegliche Spur verschwunden ist, so würde es in mehrfacher Beziehung von grossem Interesse sein, wenn es einer weiteren Nachforschung gelänge, auf haltbarere als die eben vorgebrachten Gründe gestützt, den Nachweis zu führen, dass diese heut in St. Alban befindlichen stylschönen Bildwerke der 12 Apostel in Eichenholz wirklich die Modelle jener in Silber getriebenen Altarstatuen des Domes gewesen seien. Was nun die Composition dieser Holzsculpturen betrifft, deren stylistische Eigenthümlichkeiten wir in der unter No. 72 abgebildeten Statuette des Apostel Petrus veranschaulicht haben, so muss gesagt werden, dass diese Bildwerke vollständig den Typus und Charakter altkölnischer Sculpturen aus dem XV. Jahrhundert zu erkennen geben, wie derselbe auch auf den gleichzeitigen Tempera-Malereien ersichtlich ist, die sich in dem städtischen Museum und in der reichhaltigen Sammlung mittelalterlicher Malereien des Stadtbaumeisters Weyer zahlreich vorfinden. Auffallend erscheint es jedoch, dass sämmtliche Bildwerke sich nicht durch eine schlanke Haltung auszeichnen, sondern eher etwas gedrungen und kurz erscheinen, ähnlich den mittelalterlichen Sculpturen Westphalens, die wir in Soest und anderswo zu sehen Gelegenheit hatten. Auch der Faltenwurf ist noch nicht so sehr überladen und manirirt, wie derselbe an den Bildwerken gegen Schluss des XV. Jahrhunderts vorkömmt. Wir würden deswegen der Ansicht Raum geben, dass diese 12 Statuen der Apostel gegen Mitte des XV. Jahrhunderts angefertigt worden sind.

Im Verhältnisse zu den vielen werthvollen Tempera-Malereien der ältern Schule, die Köln noch in seinen öffentlichen und Privatsammlungen besitzt, haben sich hier auffallend sehr wenige illuminirte Sculpturwerke des Mittelalters erhalten, die davon Zeugniss ablegen könnten, dass zur Zeit, als in Köln die alten rheinischen Meisterschulen der Malerei blühten, auch die verwandte Bildschnitzerei nicht zurückgeblieben war, sondern dass dieselbe, mit der Malerei als Schwesterkunst Hand in Hand gehend, das Höchste angestrebt habe, um Kirche und Haus, vorzugsweise aber die Altäre mit kunstreich geschnitzten Heiligenbildern zu bevölkern. Ohne Zweifel hatten die zahlreichen kölnischen Kirchen ehemals, wie das heute noch manche Ueberreste beweisen, eine grosse Zahl von geschnitzten Flügel- oder Klappaltären mit reichen Bildwerken aufzuweisen, die zuerst durch die Renaissance unbarmher-

zig entfernt und durch jene unschönen hochbeinigen Altaraufsätze ersetzt worden sind, die heute noch fast sämmtliche Kirchen Köln's entstellen und mit der schönen Architektur meistens in Widerspruch bringen. Jedenfalls rühren auch die obenerwähnten zwölf Statuetten als ehemals reichvergoldete Bildwerke von einem alten grösseren Sculpturaltare her. Dergleichen geschnitzte Altäre mit ähnlichen polychromirten Apostelstatuen finden sich nur noch im Dome; auch St. Cunibert und St. Peter, desgleichen die Kapelle des hiesigen Alexianerklosters haben noch einzelne grössere Ueberreste von altkölnischen figuralen Sculpturwerken aufzuweisen. Die meisten Schnitzwerke dieser Art, die nicht einem unfreiwilligen Untergange durch die modernen Bilderstürmer zu Anfang dieses Jahrhunderts erlegen sind, wanderten in Menge in den letzten 10 Jahren in auswärtige Kunstsammlungen, und haben viele derselben, ohne jemals wiederzukehren, die Reise über den Kanal angetreten. Möchten heute doch endlich in der elften Stunde von Seiten der städtischen Behörde die nöthigen Vollmachten ertheilt werden, dass das an altkölnischen Sculpturen des Mittelalters der Stadt und ihrem neuen Museum gerettet werde, was sich im Privatbesitze noch zerstreut vorfindet und zeitweilig zum Verkaufe angeboten wird.

73.

Weihrauchfass

in Silber.

Höhe 26 Centimeter, Breite des Fusses 10½ Centimeter. Beginn des XVI. Jahrhunderts.

Auffallend dürfte es uns erscheinen, dass in sämmtlichen Kirchen Kölns neben der verhältnissmässig grossen Anzahl von verschiedenartigen kirchlichen Gefässen des Mittelalters kein Rauchfass im romanischen oder gothischen Style sich mehr vorfindet. Dass die romanischen „*thuribula*" heute aus sämmtlichen kölnischen Kirchen verschwunden sind, erklärt sich aus dem Umstande, dass die Gothik die meisten in Kupfer gegossenen, vielfach vergoldeten „*thymiamateria*" der romanischen Kunstepoche beseitigte, um Weihrauchfässer an die Stelle zu setzen, die nicht nur umfangreicher waren, sondern auch meistens in edlem Metall angefertigt zu werden pflegten. Gross dürfte die Zahl der silbernen Rauchfässer gewesen sein, die in den architektonischen Formen der Gothik gebildet, sich bis zum vorigen Jahrhunderte in den vielen Kirchen Kölns noch vorfanden.

Die dem Geschmacke der Rococozeit nicht mehr zusagende Form der älteren Rauchgefässe, die ohnehin in der Hand von Knaben einige Jahrhunderte hindurch sehr schadhaft geworden sein mochten, nicht weniger das Material des Silbers selbst, das meistens zur Anfertigung von reichern verwendet wurde, mögen wohl als Ursache betrachtet werden, dass bereits vor der französischen Revolution

die älteren gothischen Rauchfässer für kirchliche Zwecke eingeschmolzen oder umgeformt wurden, bevor bei und nach der Revolution die Hände Vieler nach den silbernen Schätzen der Kirche sich ausstreckten. So ist es denn gekommen, dass von den vielen in den Schatzinventaren aufgeführten „*thuribula* oder *thuricremia*" heute nur noch in der Pfarrkirche von St. Alban sich ein Rauchgefäss gerettet hat, welches in der Hauptanlage noch altdeutsch gehalten, in seinen Details jedoch deutlich erkennen lässt, mit welcher Renitenz die Grundformen der lange Jahrhunderte hindurch im heil. Köln fast erblich gewordenen Gothik bis zum Schlusse des XVI. Jahrhunderts sich fortwährend behaupteten, ehe es den neuen italienisirenden Bildungen endlich gelang, mit Verdrängung der heimathlichen Kunstweise eine neue Norm für die üblichen kirchlichen Gefässe aufzustellen. Die Jahrzahl 1588, die auf dem innern Fusse des in Rede stehenden Rauchfasses sich eingravirt findet, und zwar unterhalb eines heraldischen Abzeichens einer älteren Patricierfamilie Kölns, scheint nämlich anzudeuten, dass nicht nur dieses Rauchfass das Geschenk eines Wohlthäters der St. Alban-Kirche gewesen ist, sondern dass auch in dem obengedachten Jahr dasselbe seine Entstehung gefunden hat. Mit dieser Jahrzahl stimmt auch vollständig der Charakter der vielen auf den verschiedenen Flachtheilen des Gefässes eingravirten Laubornamente überein, die bereits vollständig in den verworrenen der stylistischen Einheit entbehrenden Formen der Renaissance ausgeführt sind.

Der Fusstheil des Rauchgefässes ist in Gestalt einer sechsblätterigen Rose gehalten, wie das bei älteren verwandten gothischen Gefässen an den Pedalen eine stereotyp feststehende Form ist. In den Zwickeln dieser Rosenblätter setzen sich, im Dreieck gehalten, einzelne Spitzen als Blattansätze an, die dem Fussstück im Aeussern eine zierliche Gestaltung geben. Unmittelbar über dem Fusse, ohne verbindendes Mittelstück, erhebt sich der eigentliche Behälter des Gefässes, das ein kleineres bewegliches Kohlenbecken von Eisen aufnimmt. Dieser Untersatz ist, in Form einer Halbkugel, rund gehalten und zeigt an seinem obern Rande in getriebener Arbeit acht Halbkreise, in eingefurchteten Ringen umgeben, innerhalb welcher die oben angedeuteten Renaissancegravirungen angebracht sind. Correspondirend mit den sechs Einschnitten des Fusses in Form einer Rose, sind am äussern Rande des untern Deckels sechs vorspringende Consolen in Kreisform angenietet, die zunächst als Befestigungspunkte der drei Ketten des Rauchfasses dienen. Leider sind durch die Unkenntniss und den Ungeschmack, wie es scheint der ersten Decennien dieses Jahrhunderts, die schönen Proportionen dieses „*thuribulum*" dadurch vollständig gestört worden, dass man ohne Noth ein 3 Centimeter hohes Mittelstück in glattem Silberblech zwischen dem untern Becken und dem obern Helme als Einsatz eingelassen hat. Den reichsten Theil des Rauchfasses bildet der obere bewegliche Aufsatz, der auffallender Weise nicht in Kreisform angelegt ist, wie das untere Becken, sondern eine polygone Construction im Sechseck zeigt. An den sechs Ecken erheben sich hervorspringend kleinere thurmförmige Anlagen, durch deren Oeffnung an drei verschiedenen Stellen die Ketten durchgehen. Die sechs Seiten dieses Deckels lassen sechs verschiedene Ziergiebel mit

reichen Durchbrechungen deutlich erkennen, die sämmtlich im überhöhten, geschweiften Spitzbogen gehalten sind, der unter dem Namen „Eselsrücken“ in den spätgothischen Formen des sogenannten Flamboyante-Styls häufiger vorkömmt. Die obengedachten Durchbrechungen dieser Giebel, sowie deren Maasswerkformen lassen nur noch wenige Reminiscenzen an die überwundene Gothik erkennen. In jener Zeit, wo man es unternahm, die schönen Gesammtproportionen des Rauchfasses durch das obengerügte Einschiebsel zu vernichten, hat man es wahrscheinlich auch für zweckmässig erachtet, die Spitzthürmchen und Fialen, die sich in der Sechszahl zu beiden Seiten dieser Giebel vorfanden, zu beseitigen, so dass heut nur noch die abgeschnittenen Sockel dieser Fialen ersichtlich sind. Offenbar waren diese Spitzthürmchen nach oben durch Strebebogen mit dem thurmförmigen Aufsatz des Gefässes in Verbindung gesetzt, indem sich noch an den sechs entsprechenden Stellen deutliche Spuren dieser Verbindung erkennen lassen. Ueber den Bedachungsflächen, der obengedachten *à jour* durchbrochenen Ziergiebel, erhebt sich, im Sechseck kugelförmig gehalten, eine kleinere Dachhaube, die auf ihrem Plateau einen kleinern thurmförmigen Aufsatz in Höhe von 13 Centimeter trägt, dessen sechs Flächen von Fensterstellungen im Style der Spätgothik durchbrochen sind, um auch nach oben dem aufsteigenden Weihrauch leichteren Durchzug zu gestatten. Dieses sechseckige Thürmchen ist bekrönt durch einen niedern Dachhelm, der mit hervortretenden Rippen nach oben sich verjüngt und hier durch einen Knauf abgeschlossen wird, welcher auf beiden Seiten einen phantastischen Löwenkopf erkennen lässt. Dieser Löwenkopf hält in seinem Rachen einen Ring, der die vierte Kette aufnimmt, vermittelst der die Verschiebung des beweglichen Deckels gehandhabt werden kann. Auch die Ketten dieses Rauchfasses in Länge von 78 Centimeter sind primitiv und haben noch ein mittelalterliches Gefüge; desgleichen ist auch, was bei älteren Rauchfässern seltener vorkömmt, die obere Handhabe noch als die primitive zu erkennen. Dieselbe ist noch vollständig in ihren äussern Umrissen in mittelalterlicher Form angelegt, und zeigt in ihrem Grundriss ein gleichseitiges Dreieck, über dessen Seiten in Halbkreisform in bekannter Weise ein Kleeblett vorspringt. Oben auf dem Halse dieser Handhabe befindet sich ein in den Formen der Renaissance profilirter Knauf, der in einem kleinen Ringe einen grössern beweglichen Reif als Handhabe aufnimmt. Hinsichtlich seiner Grundform möchte dieses Rauchfass für neuere Compositionen als Muster sehr zu empfehlen sein, wogegen sämmtliche Detailbildungen den entsprechenden strengern Formen der Gothik entlehnt werden müssten. Es unterliegt keinem Zweifel, dass dieses Rauchfass in Köln gegen Schluss des XVI. Jahrhunderts angefertigt worden ist, zumal auch auf der obern Handhabe, sowie an einer Stelle auf dem untern Deckel das Aichungszeichen Kölns für die Richtigkeit der Silberwährung noch deutlich zu erkennen ist. Dieser eingeschlagene Stempel macht sich nämlich kenntlich als altkölnisches Wappenschild in mittelalterlicher Form mit den drei Kronen in der obern Hälfte des Wappens. Schliesslich müssen wir noch bemerken, dass ausser den zwei prachtvollen Rauchfässern romanischen Styls im Dome zu Trier und dem berühmten „*encensoir de Lille*“ romanische

Rauchfässer heut zur Seltenheit geworden sind.*) Von den Wenigen, die sich in den letzten Silberablieferungen bis zur Stunde in kirchlichem Besitze noch erhalten haben, nennen wir hier vorzüglich ein reiches, gothisches Rauchfass von Silber in Würzburg, andere zu Eltemberg, in der Münsterkirche zu Emmerich, zu Orsoi am Niederrhein und endlich ein äusserst zierliches Rauchgefäss, ebenfalls aus dem XVI. Jahrhundert, in den Formen der Spätgothik, im Besitze des Grafen von Fürstenberg-Herdringen.

Zur Geschichte des Rauchfasses fügen wir hier noch hinzu, dass in der Kirche seit den Tagen ihrer Befreiung vom Drucke des Heidenthums das Rauchfass seine Anwendung fand. Bereits zur Zeit Gregor's des Grossen entwickelte sich die Form dieses „*incensorium*“ und findet man schon bei Anastasius Bibliothec. eine Menge Angaben sowohl von festhängenden Rauchgefässen und auch solchen die an Ketten getragen wurden. Der ebengedachte päpstliche Biograph pflegte diese letztgedachten *thymiamateria*, *thuricremia* zu benennen. Unstreitig erreichte das Rauchfass im XIII. Jahrhundert, als noch auf dem Gebiete der Goldschmiedekunst das romanische Formenprincip herrschend war, seine reichste Entwickelung und formelle Ausprägung. Die Gothik machte aus einem kleinen Gefässe, das gerundet der Form einer Kugel nahe kam, einen entwickelten architektonischen Aufbau mit Helm und Widerlagspfeilern und Fialen, die beim Gebrauch noch immer als sehr praktisch sich herausstellen. Die Renaissance führte dem Rauchgefäss neue profane Formen zu und unter dem kalten Drucke der modernen Industrie wurde heute dem ehemaligen altehrwürdigen Rauchfass vollends seine kirchliche Physiognomie benommen und ähnlichen modernen Gebrauchsgeräthen nachgebildet. Die symbolische Bedeutung des Rauchfasses findet man bei Innocentius III. *(de sacro altar. myster.)*, desgleichen bei Durandus in seinem *rationale divin. officior.*

Ueber die technische Anfertigung und die Form des Rauchfasses verbreitet sich ausführlich der bekannte Mönch Theophilus in drei Kapiteln seiner „*schedula divers. artium*“; dasselbe handelt lib. III. c. 59. *de thuribulo ductili* (getriebene Arbeit) und c. 60. *de thuribulo fusili* (gegossene Arbeit) und c. 61. *de catenis* (von den Ketten desselben).

*) Noch fügen wir hinzu, dass die kleine Pfarrkirche zu Meune in Westphalen ein äusserst zierliches romanisches Rauchfass besitzt; auch in der Sammlung des Herrn Dietz zu Coblenz fanden wir noch ein Rauchgefäss vor, das dem XIII. Jahrhundert angehörte und aus Italien herrührte.

74.

Reliquiengefäss

in Form einer kleinen Monstranz.

Höhe 39 Centimeter, grösster Durchmesser des Fusses 16 Centimeter. XV. Jahrhundert.

Vorliegende *„monstrantiola“* stimmt in ihrer Anlage und in ihren Verhältnissen überein mit jenen kleinen Schaugefässen, wie sie sich noch häufig in kölnischen Sacristeien vorfinden.

Das Fussstück ist im Sechseck angelegt und nicht rosenförmig ausgebildet, sondern in Weise eines Sterns gehalten. In der Hohlkehle des breiten Fussrandes kommen Durchbrechungen in Vierpasform zur Anwendung. Auf dem Halse des Fusses erhebt sich eine sechskantige Röhre, die in ihrer Mitte ein Aepfelchen als Handhabe trägt, das ebenfalls wieder in gewöhnlicher Weise im Sechseck angelegt ist und wahrscheinlich ehemals auf seinen 6 Pasten *(rotuli)* mit Halbedelsteinen verziert war. Auf dem obern Stiele baut sich ein Sockel, im Viereck angelegt, auf, der nach oben sich zu einer runden Scheibe erweitert. Diese Scheibe ist von einer durchbrochenen Gallerie umgeben und nimmt einen runden Krystallcylinder in sich auf, der in seinem Innern einzelne Reliquien des heil. Quirinus und der heil. Balbina birgt. Diesen Krystallcylinder flankiren zu beiden Seiten zwei Widerlagspfeiler, die ehemals nach oben in Fialen ausmündeten. Von diesen Pfeilern gehen heute noch zwei kleinere Streben aus, die diese Widerlagen mit dem oberen Abschluss und der Bekrönung des Cylinders in Verbindung setzen. Diese obere Bekrönung des Cylinders besteht aus einem kreisförmigen Rande mit Durchbrechungen und Profilirungen, der oben mit ausgesägten Zinnen abschliesst. Der jetzt auf diesem kleinen Schaugefäss befindliche Helm ist hoch gestaltet und ist offenbar nicht primitiv zu der vorstehenden Reliquienmonstranz angefertigt worden. Noch machen wir nachträglich darauf aufmerksam, dass der untere Sockel, worauf der Krystallcylinder ruht, nach beiden Seiten einen kleinen thurmförmigen Ausbau, mit Zinnen bekrönt, zum Vorscheine treten lässt, aus welchen in Brustbildern die Statuetten der Apostel Petrus und Paulus hervorragen. Ein Blick auf die einzelnen Detailformen des eben beschriebenen Gefässes genügt, um einzusehen, dass dieses Reliquiar gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts angefertigt worden ist.

75.

Taufbecken,

ein Gusswerk in Messing; der Hebel des Deckels eine reiche Schmiedearbeit.

Höhe 1 Meter 85 Centimeter. Durchmesser des obern Deckels 70 Centimeter. Der Inschrift zu Folge vom Jahr 1642.

Aus Gründen, die wir im Folgenden näher bezeichnen werden, sind die mittelalterlichen, kirchlichen Gefässe von St. Alban, insoweit sie aus edlerem Metall waren, verloren gegangen, so dass wir im vorhergehenden nur einen sehr geringen Ueberrest jener Kunstwerke beschrieben haben, die vormals die Zierde des Schatzes der ebengedachten alten Pfarrkirche bildeten. Es sei deswegen im Nachfolgenden gestattet, bei der geringen Zahl der heute in St. Alban befindlichen Kunstwerke gleichsam als Entschädigung ein Gusswerk näher zu beschreiben und in Zeichnung mitzutheilen, das zwar nicht mehr jener Kunstepoche angehört, deren Producte in vorliegendem Werke ausschliesslich in Betracht gezogen werden sollen, sondern das innerhalb der Mauern Kölns einer Zeit seine Entstehung verdankt, in welcher die neuen Stylgebilde der Renaissance mit Beseitigung der älteren Kunstformen sich vollständig geltend zu machen gewusst hatten. Auch diese in Rede stehende „*fons baptismalis*" in edler und schöner Form kann wieder zum Beweise dienen, dass der neu aufgekommene Styl in Köln nicht im Stande gewesen ist, für die verschiedenen kirchlichen Gebrauchsgegenstände neue Formen und Bildungen zu erzeugen, die sich durchaus als eigenthümlich und charakteristisch für die Renaissance von den geringschätzend bei Seite geschobenen Formationen der Gothik unterschieden. Abgesehen von einzelnen Profilen, wie sie der Renaissance eigenthümlich sind, hat die Grundform dieses Taufsteines durchaus noch ein altdeutsches Gepräge sich zu bewahren gewusst. Derselbe zeigt nicht mehr die Form eines Beckens, worin in der frühromanischen Zeit noch eine „*immersio*" des Täuflings stattfinden konnte, sondern, die Gothik hatte namentlich am Niederrheine bei ähnlichem Gusswerke für Taufbrunnen mehr die Form eines Kelchs zur Geltung gebracht, die vielleicht schon der symbolischen Bedeutung wegen leichter Eingang finden konnte, um das Sacrament der Taufe mit der Erlösung durch das Blut des Heilandes in Verbindung zu setzen, das durch den Kelch des neuen Bundes versinnbildet werden sollte. Das Fussstück dieses Taufbeckens in Kelchform ist kreisförmig gehalten und basirt, wie das in der Gothik an Leuchtern und Weihbecken in der Regel vorkömmt, auf drei gegossenen kleinen Löwen, dem Symbol der Stärke und der Kraft. Dieses Pedalstück, was nur durch einige Ringe markirt ist, trägt einen einfachen Ständer in Höhe von 30 Centim., der die Stelle der „*fistula, canna*" bei mittelalterlichen Kelchen vertritt.

An Stelle eines weit vorspringenden Knaufes, wie er an solchen Kelchen ersichtlich ist, hat der Gelbgiesser in der Mitte des Ständers einen einfachen unprofilirten Ring angebracht, wie er an den Ständern grösserer Lichthalter vor-

kömmt. Das eigentliche Taufbecken in Form einer ausgehöhlten Halbkugel, deren untere Bauchung glatt gehalten ist, ruht auf diesem Ständer. Der obere Rand wird umschlossen durch einige profilirte Ringe, unter welchen sich eine schmale Umrandung befindet, die in der Breite von 3½ Centimeter eine Inschrift in erhabenen aufstehenden Majuskeln aufnimmt, wie sie in der Renaissance, anschliessend an die classischen römischen Schriften üblich sind. Dieselbe lautet wie folgt:

„Peter Kaufmann guss mich in Cöln anno domini MDCXLII.“

Der Deckel zeigt in seinem äussern Aufriss eine schöne Profilirung. Es erhebt sich nämlich auf einem wellenförmig ansteigenden Bedachungshelm ein kleiner Sockel, der zugleich dem Deckel als Abschluss und Bekrönung dient, zugleich aber auch vom Gelbgiesser als Piedestal intendirt wurde, um das 32 Centim. hohe Standbild des berühmten englischen Glaubensboten und Märtyrers, des heil. Albanus, zu tragen. Der Giesser hat den Patron der Kirche dargestellt, als Priester, angethan mit der Albe, dem Messgewand, das noch um das Jahr 1642 diesem Bildwerke zufolge den mittelalterlichen Schnitt in Köln bewahrt hatte. Nach älterer Anschauungsweise ist Albanus als Märtyrer dargestellt, wie er mit der Rechten das abgeschlagene Haupt trägt, in der Linken dagegen das Schwert, wodurch er die Märtyrerkrone erlangt hat, eine im Mittelalter geläufige Darstellungsweise der Märtyrer, die nicht nur bei dem h. Dionysius, sondern auch bei weiblichen Heiligen schon seit der Frühzeit des romanischen Styles in der Plastick geläufig war. Nicht nur die äussere schöne Form und die deutliche Inschrift dieses Taufbeckens als eine adäquate Nachbildung älterer kölnischen Taufbecken dürfte für die kirchliche Alterthumswissenschaft von Interesse sein, sondern es verdient auch der in der Wand an starken Klammern befestigte und in Angeln sich frei bewegende Hebel in seiner reichen Verzierung und kunstvollen Schmiedearbeit eine nicht geringere Beachtung. Derselbe dient dazu, den schweren gegossenen Deckverschluss des Taufbeckens wegzuschieben und zur Seite in schwebender Lage tragen zu können.

Offenbar befanden sich in der altdeutschen Kunstepoche in kölnischen Kirchen ähnliche reiche Schmiedearbeiten als Halter von gegossenen Taufdeckeln vor, nach welchen dieser meisterhaft gearbeitete Träger gestaltet worden ist. Die Formen der Renaissance, wie sie sich in gefälligem, reichen Schwunge an diesem Träger erhalten haben, lassen deutlich erkennen, welche grosse manuelle Fertigkeit die Zunft der Kunstschmiede des alten Kölns in Behandlung des Eisens, dieses schwer zu bearbeitenden und harten Materials, noch als eine Ueberkommenschaft aus der vorhergehenden Kunstepoche sich zu bewahren gewusst hatte.

Noch sei an dieser Stelle eines kleinen aus Messing gegossenen Weihbeckens erwähnt, das beim Eintritt in die Sacristei von St. Alban an der Thüre hängt; dasselbe zeigt die Form jener Weihbecken, wie sie für den häuslichen Gebrauch im Mittelalter und der beginnenden Renaissance zahlreich angefertigt worden sein mögen. Es misst dieses „*vas lustrale*“ in grösster Höhe 9 Centimeter bei einem Durchmesser des obern Randes von 7½ Centimeter. Der Henkel, die

Handhabe desselben, fast im Kleeblattbogen angelegt, erinnert noch an die Formen der Gothik. Die starke Bauchung des Gefässes, sowie der Fusstheil desselben verräth Anklänge an die Formbildung des grösseren Beckens, das wir unter No. 47, als der St. Kuniberts-Kirche angehörig, beschrieben haben. Das in Rede stehende „*urceolum*" dürfte, wie der vorher beschriebene Taufbrunnen, ebenfalls aus dem XVII. Jahrhundert herrühren.

Noch haben sich in der Pfarrkirche von St. Alban zwei kleinere gegossene Altarleuchter in Höhe von 30 Centimeter erhalten, die in Gelbkupfer gegossen und mit Ringen profilirt zu jenen altgothischen Altar-Leuchtern zu rechnen sind, wie sie das XV. Jahrhundert allenthalben am Rheine entstehen sah.

Schaugefäss,

in vergoldetem Kupfer.

Höhe 62 Centimeter, grösster Durchmesser des Fusses 21 Centimeter. XV. Jahrhundert.

Gross muss die Zahl von Reliquiengefässen in Form kleinerer Monstranzen gewesen sein, die im alten Köln vor der Vernichtungsperiode zu Anfang dieses Jahrhunderts in den zierlichsten Formbildungen angetroffen wurden. Die vielen heute noch in den Sacristeien Kölns erhaltenen „*monstrantiolae*" dieser Art lassen mit Sicherheit auf die ehemals bedeutend grössere Zahl solcher Schaugefässe schliessen, die meistens aus edlem Materiale kunstreich geformt waren.

Das vorliegende Schaugefäss, das heute Partikel von den Gebeinen des heil. Sebastianus birgt, scheint ehemals nicht als Reliquiengefäss, sondern als kleine Monstranz zum Gebrauche an Wochentagen benutzt worden zu sein. Dafür spricht nicht nur der sehr breite Glascylinder, sondern auch eine Vorkehrung auf dem Boden desselben, worin ehemals noch eine kleine *lunula* eingelassen werden konnte. Der Fuss der vorliegenden Monstranz bildet eine sechsblätterige Rose, deren zwei gegenüberstehende Seitenblätter erweitert und stumpf abgeschnitten sind. Ständer und Knauf sind ebenfalls im Sechseck glatt gehalten, und zeigt das „*pomellum*" in Form eines Kürbisses gebildet, Analogien mit jenen Kelchknäufen, wie die kölnischen Goldschmiede des XV. Jahrhunderts sie häufiger anwendeten. Leider fehlt heut der ältere Krystallcylinder und ist durch ein einfaches Glas ergänzt, das nach oben und unten durch eine reichverzierte Kammbekrönung eingefasst und umrandet ist. Zu beiden Seiten umgeben den breiten Cylinder architektonisch gegliederte Widerlagen, die untenhin auf einem künstlich verzierten Sockel in Form eines freien Pflanzenornamentes basirt sind. Die äussern Widerlagspfeiler, die nicht organisch mit den innern Widerlagen in Verbindung stehen, dürften wohl für eine spätere Zuthat gehalten werden. Die Spitzthürmchen, die nach oben diese Widerlage verzierten, fehlen heut noch an verschiedenen Stellen. Auch der obere Aufsatz dieses Gefässes scheint gegenwärtig

in seiner Zusammensetzung sehr verstümmelt zu sein, indem auf der Bedachung desselben in Form einer Halbkugel eine Bekrönung aufsitzt, die hinsichtlich ihrer Höhenausdehnung bedeutend modificirt worden ist. Das Ganze schliesst ab mit einem Crucifix, des Formen gegen Mitte des XV. Jahrhunderts entstanden sein dürften. Unsere Vermuthung geht dahin, dass die Verkürzung des vorliegenden Reliquiariums, die demselben gewiss nicht zum Vorzug gereicht, in jenen Tagen von unberufener Seite vorgenommen worden ist, als der ehemalige mittelalterliche Hauptaltar von St. Alban dem jetzigen unschönen und hochbeinigen Altarkoloss hat weichen müssen, bei dem es sich herausgestellt haben dürfte, dass das neue Tabernakel zur Aufnahme dieser Monstranz zu niedrig ausgefallen war.

In der Sacristei zum St. Alban findet sich auch noch ein spätgothischer Kelch, in der Form, wie sie noch häufig in den Sacristeien Kölns für den täglichen Gebrauch angetroffen werden. Derselbe stammt gleichfalls, wie das vorbezeichnete Reliquiengefäss, aus der letzten Hälfte des XV. Jahrhunderts.

Fuss und Knauf sind im Sechseck angelegt. Auf ersterem findet sich ein altes Patricierwappen und darüber in einem Spruchbande eine Inschrift eingravirt, die wahrscheinlich den Namen des Geschenkgebers anzeigt. Heute ist dieselbe sehr unleserlich geworden; jedoch ist durch die freundliche Beihülfe des städtischen Archivars Dr. Ennen die Lesung „Herbert Mommersloch" constatirt worden. Die altkölnische Patrizierfamilie der von Mommersloch war in der St. Albanskirche eingepfarrt und ist daher der ebenbezeichnete Herbert Mommersloch als Geschenkgeber des vorliegenden Kelchs zu betrachten. Dieser Herbert starb, der Mittheilung des obengedachten Archivars zu Folge, im Jahre 1490. Vielleicht dürfte wenige Jahre vor dieser Zeit vorliegendes Gefäss entstanden, oder auch nach dem Tode des Geschenkgebers aus einem Theile seines Nachlasses angefertigt worden sein. Das eingravirte Wappen der von Mommersloch zeigt auf goldenem Felde, horizontal gelegt, eine breite Zickzackverzierung in schwarzen Farben. Die obere Kuppe ist später hinzugefügt worden; dieselbe ist jedoch heut der Art beschädigt, dass der Kelch unbrauchbar geworden ist. Es steht jedoch mit Grund zu erwarten, dass bei bevorstehender Restauration desselben streng in der älteren Form eine neue Kuppe wieder hinzugefügt werde.

Mittelalterliche Paramentstickereien aus dem XV. Jahrh.

Die älteste Stickerei, die sich heute noch in den Gewandschränken von St. Alban erhalten hat, findet sich vor an einem Stabgewebe in Gold, das in letzterer Zeit sehr unzweckmässig durch breite unechte Borten entstellt und auf ein modernes Messgewand übertragen worden ist. Diese *„aurifrisia"* auf der Vorderseite des Messgewandes ist ohne Zweifel gefertigt worden von der alten Zunft der Wappensticker Kölns und dürfte, nach Analogien zu schliessen, gegen

Mitte des XV. Jahrhunderts entstanden sein. In einem schönen Geflechte von Laubwerk und Blüthen in grüner Farbe auf Goldgrund sind theilweise durch die Nadel des Bildstickers die Bilder der „*Regina Coeli*“, des heil. Alban, und der heil. Katharina zur Darstellung gebracht. Auf der Rückseite im Kreuze der Casul erblickt man in viereckigen Quadraturen Engel, die Wappenschilder halten, in welchen die Passionswerkzeuge des Heilandes gestickt und eingewirkt sind. Auch diese aus verschiedenen Zeiten zu einem Kreuze zusammengesetzten Bruchtheile rühren aus dem XV. Jahrhundert her und sind ebenfalls als Kunsterzeugnisse jener betriebsamen Innung der Bild- und Wappenwirker Kölns zu betrachten, deren Leistungen man heute noch an ältern liturgischen Gewändern des Rheinlandes häufig vorfindet.

Eine andere interessante Bildstickerei findet sich in der mehrfach gedachten Pfarrkirche vor an einem Vorhange von rothem Sammt. Diese interessante „*aurifrisia*“ misst in grösster Länge 10 Decimet. u. 5 Centimeter und hat eine Breite von 14½ Centimeter. Der kölnische Bildsticker hat in der Mitte dieser Bordüre die im Mittelalter sehr beliebte Darstellung der Krönung Marias auf einer goldgewirkten Unterlage so zu sticken gewusst, dass diese Darstellung in Weise eines Reliefs fast erhaben aufliegt. Die architektonisch reich gegliederte Sitzbank umstehen musicirende Engel, die den Moment der Krönung mit zu feiern und zu verherrlichen scheinen. Zu beiden Seiten dieses gestickten Mittelbildes hat der Künstler die 12 Apostel gruppenweise zu 2 und 2 geordnet, als Halbbilder unter architektonisch gebauten Nischen dargestellt. Dieselben sind kenntlich durch die ihnen beigegebenen Attribute. Die Köpfe dieser Apostelbilder sind äusserst charakteristisch im Plattstich gestickt. Sämmtliche Gewänder sind „*à or battu*“ gearbeitet mit eingesticktem gothischen Blumenwerk. Auf den äussern Pfeilern, welche die über den Aposteln befindlichen Baldachine zu tragen scheinen, sind überall stehende oder sitzende kleinere Figürchen von musicirenden Engelsgestalten angebracht, die variirend alle jene Instrumente spielen, welche im Mittelalter gebräuchlich waren. Glücklicher Weise hat sich, was selten noch vorkömmt, auf dem äussern Rande dieser merkwürdigen „*aurifrisia*“ die Jahreszahl „1500“ in alt gothischer Schreibweise erhalten, wodurch also Conjecturen über die Zeit der Anfertigung vorliegender Stabstickerei von selbst fortfallen. Uebereinstimmend mit ältern Antipendien war die reich gestickte obere Randeinfassung ehemals frei und beweglich als herunterhängendes Ornament unmittelbar am obern Rande des Vorhanges befestigt, und hat durch die jetzige stylwidrige Application an unzweckmässiger Stelle der Paramentenschneider der Neuzeit zu erkennen gegeben, dass ihm wohl schwerlich mehr die decorative Beschaffenheit und Einrichtung der älteren schönern Antipendien bekannt gewesen ist.

Das „*vestiarium*“ zu St. Alban besitzt auch noch eine äusserst reich und kostbar in Gold auf schwerem rothen Sammt gestickte Capelle, die zu dem Vortrefflichsten gezählt werden kann, was sich aus der Periode der beginnenden Renaissance und der allmählich entarteten Technik heute noch in den Sacristeien Kölns vorfindet.

Die Plattstickerei in dieser Capelle, bestehend aus dem Kreuze und den Stäben des Messgewandes und zweier Dalmatiken, ist leider, wie uns angegeben wurde, aus dem reichen goldgestickten Umstoffe in rothem Sammt herausgenommen und bereits vor längern Jahren auf einen neuen Rothsammt zu einer zweiten Capelle applicirt worden. Natürlich mussten bei dieser Zurechtsetzung und Verkürzung des ebengedachten Ornates von den Stäben des Messgewandes und der Dalmatika die untern gestickten Heiligenfiguren zur Hälfte weggeschnitten werden. Diese Nadelmalereien von grösseren Heiligenfiguren auf reich gesticktem Goldgrunde, die der Jahreszahl zufolge 1624 in Köln angefertigt worden sind, beweisen unzweideutig, dass in der Bildstickerei dieser Periode eine naturalistische, mehr materielle Auffassung und Durchführung der Heiligenfiguren sich Bahn gebrochen hatte, und dass die zartere ideale Composition von Heiligenfiguren nicht mehr mit dem Geschmacke und der Gefühlsweise der modernen Zeit übereinstimmte. Auch die Technik, wie sie an diesen Bildstickereien zu Tage tritt, ist nicht mehr jene zarte bis ins kleinste Detail delicat durchgeführte, wie wir dieselbe bei kölnischen Bildstickereien des XV. Jahrhunderts häufig bewundert haben.

Ehemaliger Schatz von St. Alban.

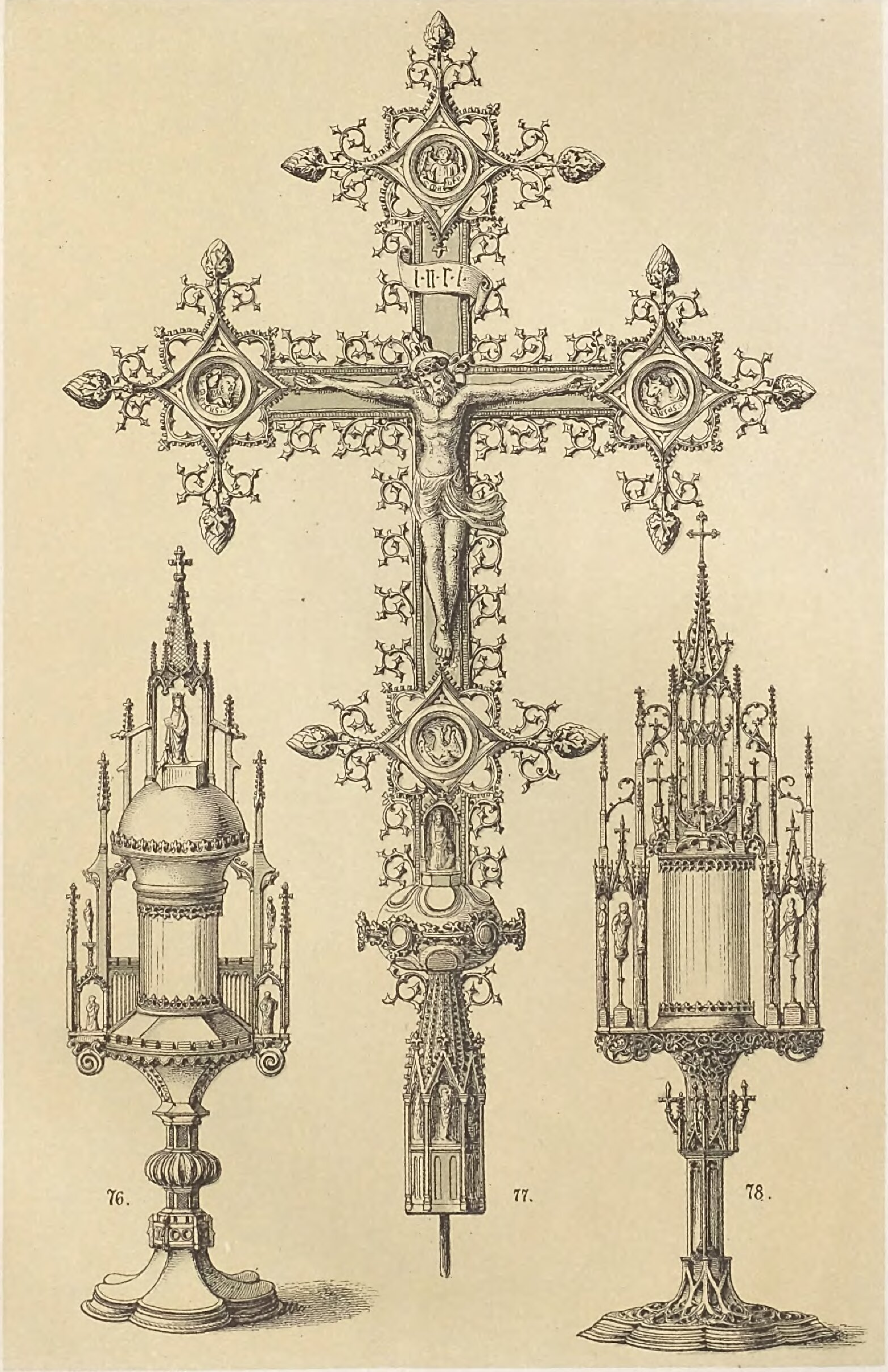
Nach den Angaben des Gelen und glaubwürdigen mündlichen Mittheilungen zufolge, muss der gegenwärtig sehr zusammengeschmolzene Schatz der Pfarrkirche von St. Alban bis zu den verhängnissvollen Tagen der französischen Invasion an Schätzen der Goldschmiedekunst umfangreich gewesen sein. Die grosse Zahl werthvoller und kunstreicher Gefässe in dem ehemaligen Thesaurus von St. Alban lässt sich heute noch annähernd ermessen aus den vielen und kostbaren kirchlichen Prachtgewändern von den Tagen des XV. Jahrhunderts bis zu den Glanzzeiten des XVII. Jahrhunderts, die sich heute noch in den dortigen Gewandschränken vorfinden. Unter den fernern Gründen, die zu der Annahme nöthigen, dass der Schatz von St. Alban ehemals bedeutend gewesen sein muss, heben wir hier noch den hervor, dass in dieser Pfarre, einer der vier ältesten und angesehensten des mittelalterlichen Kölns, deren zeitliche Pastoren auch den Titel *„vicarii archiepiscopales“* führten, viele der reichsten und angesehensten Patrizier und Kaufleute ihren Wohnsitz hatten, deren Familienbegräbnisse sich heute noch in der gedachten Kirche befinden.

Die französischen Steuern und Gelderpressungen, durch welche im Anfange dieses Jahrhunderts die Abtei- und Stiftskirchen von Köln in rascher Aufeinanderfolge heimgesucht wurden, scheinen sich auch sogar auf die Pfarrkirchen ausgedehnt zu haben. Einer zuverlässigen Mittheilung zufolge wurden die der Kirche von St. Alban auferlegten Contributionen und anderen Lasten von einem begüterten Mitgliede des damaligen Kirchenvorstandes in der löblichen Absicht aus eigenem

Vermögen bestritten, damit später, wenn die Zustände sich wieder geordnet hätten, ihm diese Vorschüsse von der Kirchenkasse in Raten zurückerstattet würden. Diese erhoffte bessere Ordnung der Dinge trat aber nicht ein; man sah sich deshalb in die traurige Lage versetzt, zur Deckung der schwebenden Schulden zum Aeussersten greifen zu müssen. Die kunstreichen Kirchengeräthe und prachtvollen Gefässe, die lange Jahrhunderte hindurch so Viele erbaut und erfreut hatten, wanderten in die Schmelze. Und so wurden des Metallwerthes wegen Kunstwerke zerstört, deren Werth nach heutiger Schätzung oft um das Dreissigfache höher anzuschlagen sein würde. In dieser unglücklichen Katastrophe verschwanden auch nebst andern grössern kirchlichen Utensilien, in edlen Metallen getrieben, als silberne Altarleuchter, silberne Hängelampen u. s. w., jene formschönen Reliquienbehälter, wovon Gelen zwölf verschiedene, mehr oder weniger kunstreich ausgestattete „*hierothecae argenteae*“ namhaft macht. Unter diesen ältern meist silbervergoldeten Reliquarien von St. Alban, die unser Autor mit ihrem Inhalte einzeln kennzeichnet, befand sich auch ein Reliquiar, dessen Form die Gestalt eines silbervergoldeten Dreifusses zeigte, welcher in reicher Fassung die Kinnlade der heil. Apollonia umschloss. Dass man im Mittelalter diese und andere kunstreich gearbeiteten Reliquienbehälter als passende Ornatstücke auf die „*predella*“ der Hauptaltäre zu stellen pflegte, geht u. A. deutlich aus einer Stelle hervor, die der oft genannte Beschreiber der ehemaligen Grösse Kölns bei Aufzählung der Kunst- und Reliquienschätze von St. Alban anzugeben nicht unterlässt.*) Er spricht nämlich unter No. 11 und 12 von zwei grössern silbernen „*brachia*“ die „*pro majore ornatu et splendore altaris*“ auf den Untersätzen des Altars mit den übrigen Reliquienbehältern aufgestellt zu werden pflegten.

*) Heute nehmen leider falsche Blumen als ein unkirchliches und unwürdiges Surrogat in vielen Kirchen Kölns die Stelle der obengedachten Kunstgeräthe und Gefässe ein, die namentlich in Winterszeit mit der dann herrschenden Kälte im grellsten Contraste stehen, abgesehen von den tändelnden Künsteleien, womit diese erlogenen Blumen zusammengesetzt sind.

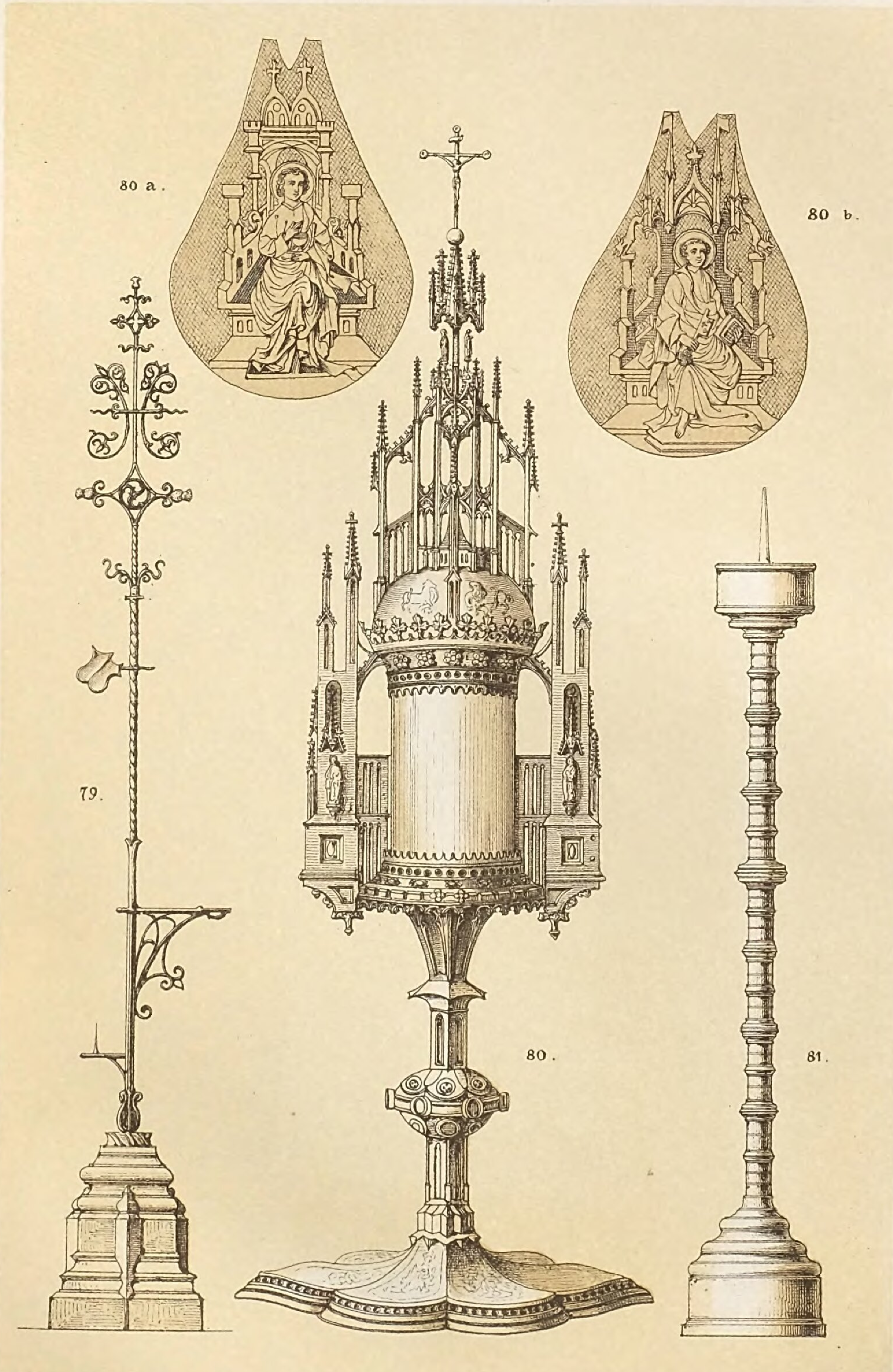
Aus St. Columba.



76. 77. 78.

Weber & Deckers lith. Cöln

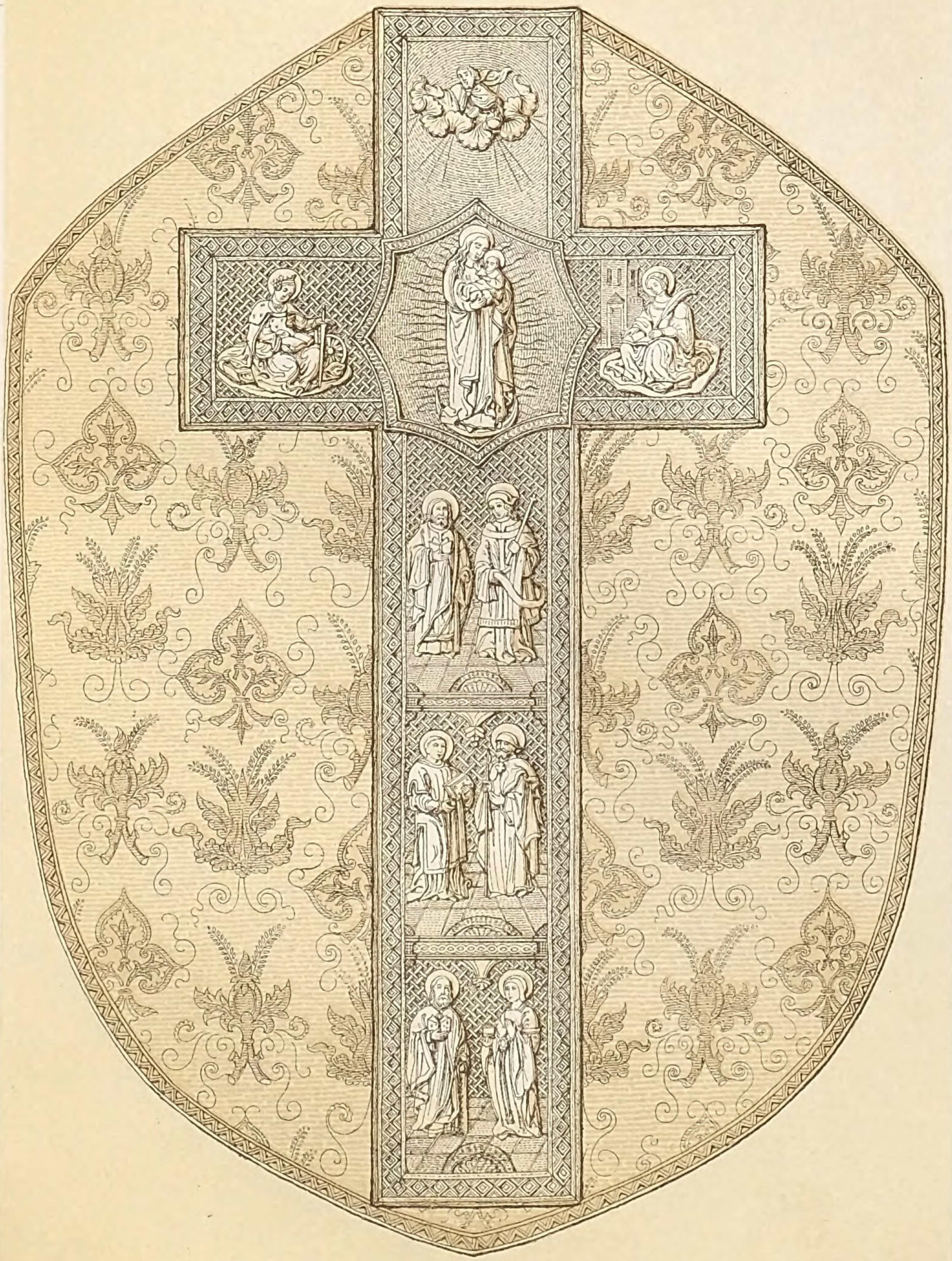
Aus S^t. Columba.



Weber & Deckers lith. Cöln

Aus S^t Columba.

82.



Weber & Deckers lith. Coln.

St. Columba.

Gegenstände der mittelalterlichen Kunst in der dortigen Sacristei.

		Seite
76)	Schaugefäss, in Silber, XV. Jahrhundert. Tafel XX. Fig. 76	3
77)	Processionskreuz, in vergoldetem Silber, XV. Jahrhundert. Tafel XX. Fig. 77 . . .	4
78)	Monstranz in vergoldetem Silber, XV. Jahrhundert. Tafel XX. Fig. 78	7
79)	Lichthalter in Schmiedeeisen, XV. Jahrh. Tafel XXI. Fig. 79	9
80)	Grosse Monstranz in vergoldetem Silber, XIV. Jahrh. Tafel XXI. Fig. 80	11
81)	Chorleuchter in Messing gegossen, XV. Jahrh. Tafel XXI. Fig. 81	15
82)	Messgewänder mit reichen figuralen Bildstickereien, XV. Jahrh. Taf. XXII. Fig. 82 .	16
	Vormalige Kirchenschätze von St. Columba	18

76.

Reliquiengefäss,

in Form einer kleinen Monstranz in Silber, ohne Vergoldung.

Höhe 43 Centimeter, Breite 14½ Centimeter, grösster Durchmesser des Fusses 13½ Centimeter.
XV. Jahrhundert.

Dieses Reliquiarium stammt aus jener Zeit der entwickelten Gothik, in der man Reliquiengefässe in Silber ausführte ohne Vergoldung, und nur einzelne hervorragende Theile derselben durch Vergoldung zu heben suchte. Der Fuss dieser kleinen Monstranz ist, wie bei den meisten Gefässen dieser Art, in sechsblätteriger Rosenform gehalten, ohne Durchbrechung des untern Randes und ohne Gravuren auf den verschiedenen Blättern.

Auf dem ziemlich breit ansteigenden Halse des Fusses erhebt sich ein architektonisch, im Sechseck geformter Untersatz mit Widerlagspfeilern, Zinnenbekrönung und Durchbrechungen im sogenannten Frauenschuh. Auf diesem Sockel ruht ein sechseckig gebildeter Ständer, der in der Mitte durch einen Knauf, als Handhabe, unterbrochen wird. Dieser *„nodus“* hat die Form einer Fruchtkapsel, die platt zusammengedrückt ist, mit starken Profilirungen. Auf dem Ständer erhebt sich ebenfalls im Sechseck eine Console, die nach oben im Kreise sich erweitert und durch eine Zinnenbekrönung abgeschlossen wird. Der Cylinder, welcher die Reliquie einschliesst, ein schöner Bergkrystall, ist correspondirend mit dem untern Fusstheile im Zwölfeck geschliffen; auf beiden Seiten flankiren ihn zierlich entwickelte Widerlagspfeiler von Baldachinen durchbrochen, unter welchen zu beiden Seiten die kleinen, in Silber ciselirten Standbilder der Apostel Petrus und Paulus dargestellt sind. Ueber diesen Baldachinen erheben sich kleine Säulchen als Ständer, die auf jeder Seite eine zweite ciselirte Heiligenfigur tragen, und zwar auf der einen Seite Johannes den Täufer, auf der andern einen Heiligen im Rittercostüme, Panzer und Harnisch, der in beiden Händen seine Symbole trägt, nämlich Ambos und Hammer. Da vorliegendes Reliquiarium wahrscheinlich als Geschenk von irgend einer Zunft herrührt, so möchte in diesem Heiligen vielleicht der Schutzpatron der Schmiede oder Goldarbeiter zu erkennen sein. Beide Widerlagspfeiler verjüngen sich nach oben in Fialen. Um dem Cylinder noch eine grössere Consistenz zu geben, hat der Goldschmied zu beiden Seiten desselben

dünne Mittelwände angebracht, die einfache architektonische Durchbrechungen zeigen und oben mit Zinnen bekrönt sind. Nach obenhin wird der ausgehöhlte Krystall von einer Art Krone überragt, die auf ihrem obern Rande mit einem gothischen Blätterwerk als Kammverzierung einen zierlichen Abschluss erhält. Der Cylinder selbst ist zur Deckung mit einer halbkreisförmigen Kapsel versehen, die auf ihrer Oberfläche einen architektonisch, im Sechseck construirten Baldachin aufnimmt, was dem ganzen Gefäss einen leicht sich verjüngenden Abschluss giebt. Unter diesem Baldachinchen, das auf beiden Seiten durch Widerlagspfeiler gestützt wird, thront die Patronin der Kirche, die heil. Columba, die Palme haltend und geschmückt mit der Marterkrone. Diese Statuette ist von andern h. h. Martyrern, als Kirchenpatronin durch den zu ihren Füssen befindlichen Bären, der in ihrer Martyrergeschichte eine wunderbare Rolle spielt, kenntlich gemacht. Der überragende Baldachin wird bekrönt durch einen sechsseitigen Helm, der nach oben sich in eine Spitze verjüngt und zweifelsohne ehemals mit einem kleinen Kreuzchen verziert war, welches heute mit noch einigen andern kleinern Ornamenten verschwunden ist. Im Innern des geschliffenen Krystalls erblickt man die knieende Figur eines Engels, silbervergoldet, der in seinen Händen eine kleine Röhre hält, einen längern Dorn umschliessend, welcher auf einem dabei befindlichen Pergamentstreifen als *„spina de corona Christi“* benannt ist.

Was die technische Durchbildung und Entwickelung der Detailform dieser zierlichen *„monstrantiola“* betrifft, so muss bemerkt werden, dass dieselbe in ihrer Ausarbeitung eine höhere Vollendung der Technik erkennen lässt, als das bei der unter No. 78 beschriebenen Monstranz der Fall war. Auch dürfte, dem grössern Formenreichthume nach zu urtheilen, dieses Reliquiengefäss erst gegen das Ende des XV. Jahrhunderts in einer Werkstätte entstanden sein, wo man mehr darauf rechnete, durch das harmonische Ebenmass der einzelnen Theile eine gefällige Gesammtwirkung hervorzubringen, als durch übertriebene Ausbildung untergeordneter Detailformen.

77.

Grosses Processionskreuz,

in Silber, vergoldet.

Grösste Länge 79 Centimeter, Breite der Kreuzarme 50 Centimeter. XV. Jahrhundert.

Nicht leicht dürfte am Niederrheine, aus dem Schlusse des XV. Jahrhunderts herstammend, ein Vortragekreuz gefunden werden, das hinsichtlich seiner gefälligen Composition und des Reichthums seiner Detailformen mit dem Pfarrkreuze von St. Columba den Vergleich eingehen könnte. Das Kreuz selbst ist als Baum „des Lebens“, an dem das Heil der Welt hing, nicht naturalistisch,

sondern ideal aufgefasst; deswegen auch die vielen ciselirten, silbervergoldeten Ornamente an den Ecken, wie an den beiden Seiten der Kreuzbalken. Dasselbe ist in seinen vier Balken glatt in Silber gehalten und nur durch einige punktirte Laubornamente verziert. Die Ränder desselben sind schön profilirt, silbervergoldet und zeigen in der Hohlkehle erhaben gepresste vierblätterige Ornamente. Die vier Kreuzbalken durchlaufen nach kurzen Zwischenräumen lang gezogene und geschwungene Laubornamente mit stylisirten gothischen Blättchen, silbervergoldet, wodurch die Einförmigkeit der vier Kreuzbalken angenehm unterbrochen und dem ganzen Prachtstücke ein reiches Ornament verliehen wird. Die Ausmündungen der Kreuzbalken sind durch quadratisch geformte architektonische Bildungen bekrönt, deren vier Seiten bogenförmig eingedrückt sind. Darüber setzt ein Halbkreisbogen an, welcher im Innern mit einem Kleeblattbogen verziert ist. In Mitte dieses, über Eck gestellten sogenannten „Ostereies“ zeigt sich ein Rundmedaillon, welches als Hautrelief mit je einer Darstellung der Thiersymbole der vier Evangelisten in Vergoldung auf Silbergrund ausgefüllt ist. Auf den drei Ecken dieses Ostereiornamentes erheben sich zwei ähnliche Blattbildungen, wie sie auch an den vier Balken des Kreuzes vorkommen, die in ihrer Mitte eine silbervergoldete Fruchtbildung in der Form einer Erdbeere einfassen, die auf den vier Seiten von schön stylisirten Deckblättchen eingeschlossen wird. Unterhalb dieser rosenförmigen Ausmündung an dem untern Kreuzbalken tritt eine Verlängerung des Langbalkens ein, und befindet sich in diesem verlängerten Theile unter einem Baldachine das kleine ciselirte Standbildchen der heil. Columba. Ohne weitere Gliederung greift alsdann unter dem Sockel dieser Statuette der verlängerte Kreuzbalken in einen breiten Knauf ein, der mit rundbogigen Fensterstellungen ohne Durchbrechungen ornamentirt ist. Dieser runde Knauf ist in seiner Mitte umzogen mit einer stark hervortretenden Cordonirung, an welcher nach beiden Seiten hin Laubornamente hervorsprossen, die nach regelmässigen Zwischenräumen sechs zierliche Blüthenbildungen einfassen. Den untern Ständer *(stylus, fistula)* bildet eine architektonische, im Achteck angelegte leichte Säulenstellung, welche auf kleinen Capitälchen zierliche Giebelfelder tragen, die auf der Spitze mit einer Kreuzblume abgeschlossen werden. Dieser reich gegliederte Schaft wird überragt von einem helmartigen Aufsatze, der in halber Höhe von dem ebengedachten breiten *„pomellum“* unterbrochen wird. Die Rückseite dieses stattlichen Vortragekreuzes zeigt dieselbe Ornamentation; jedoch thront in der Kreuzung der Querbalken unter einem freigearbeiteten Baldachin das sauber ciselirte Standbildchen der Himmelskönigin. Was die Bildungen der untern Ränder des Knaufes und der andern Detailformen betrifft, nicht weniger die Composition und Drapirung der ciselirten silbernen Statuettchen, so dürfte man aus diesen Formen den Schluss herleiten, dass das vorliegende Pfarr- und Vortragekreuz in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts von einem geübten kölnischen Meister der Goldschmiedezunft angefertigt worden sei. Dagegen kann offenbar die fast 20 Centimeter grosse, in Silber gegossene Figur des Gekreuzigten kein so hohes Alter beanspruchen, wir haben vielmehr die sichere Ueberzeugung, dass dieses kunstreich geformte und fein ciselirte Bild des gekreuzigten

Erlösers später hinzugefügt worden ist, und zwar erst gegen Beginn des XVI. Jahrhunderts. Im andern Falle müsste man annehmen, ein älterer Zunftmeister habe das Kreuz mit seinem Ornamentreichthum und den ciselirten Standbildchen in jenen Formen nach ältern Modellen, wie sie in seiner Jugend üblich waren, ausgeführt, und ein anderer jüngerer Künstler habe den Christus nach den Gesetzen, wie sie, zur Renaissance schon bedeutend hinneigend, in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts zur Geltung gekommen waren, angefertigt. Nicht nur lässt das flatternde Schürztuch des Heilandes, mit seinem vielfach geknitterten, langgezogenen Gefälte, sondern noch mehr die bis zu den Adern streng durchgeführte anatomisch ängstliche Behandlung und Durchbildung der einzelnen Körpertheile des Gekreuzigten, auch das weniger geübte Auge deutlich erkennen, dass entweder diese technisch gut ausgeführte Figur von einem jüngern Kreuze herrührt, was wir eher anzunehmen geneigt sind, oder dass wenigstens hundert Jahre später dieses Bildwerk für das in Rede stehende Kreuz ist angefertigt worden, was als Vortrage- oder Fahnenkreuz vielleicht ursprünglich nicht mit dem Bilde des gekreuzigten Erlösers versehen war. Leider fehlt gegenwärtig zu diesem reichen Prachtkreuze das ähnlich construirte und verzierte Fussgestell; das heutige gehört in seinen unschönen Formen offenbar dem letzten Jahrhundert des Ungeschmackes an. Der Mangel des Pedalstückes hat uns zu der Vermuthung geführt, als ob ursprünglich das vorliegende Pfarrkreuz nicht als „*crux altaris*" zum Aufstellen auf dem Altare an Festtagen, sondern als eine „*crux processionalis*" zum Vortragen bei feierlichen Processionen oder auch als Fahnenkreuz angefertigt worden sei. Schliesslich müssen wir noch bemerken, dass es den Anschein haben will, als ob die vier Kreuzbalken nicht in rechter organischer Verbindung mit den vier reichen Abschluss-Rosen ständen. Das Aufhören der glatten Kreuzbalken mit den einfassenden vergoldeten Profilen ist ein plötzliches, und dürfte man annehmen, dass dieser Abschnitt gewaltsam vorgenommen worden sei. Die ebengedachten vergoldeten Abschlussstreifen setzen sich auch nicht gleichmässig in den Umringungen der reichen Eckverzierungen fort, sondern brechen plötzlich ohne alle Verbindung ab.

Ausser den drei Prachtkreuzen in Gold und mit künstlichen byzantinischen Schmelzen *(émaux cloisonnés)* in dem reichen Schatze zu Essen, Meisterwerke der Goldschmiedekunst, aus den Zeiten der Ottonen herrührend, wüssten wir aus dem XV. Jahrhundert heute nur noch wenige Processionskreuze anzuführen, die hinsichtlich der Grösse und genialen Composition, nicht weniger in Rücksicht der Fülle der Detailformen mit unserm Pfarrkreuze von St. Columba wetteifern könnten. Verwandte Analogien mit dem vorliegenden Kreuze hat die reiche „*crux processionalis*" der Pfarrkirche zu Calkar am Niederrhein. Auch in der Pfarrkirche zu Ueberlingen am Bodensee, Constanz gegenüber, fanden wir ein ähnliches Altarkreuz von reicher Formbildung und ziemlicher Grösse, bei dem sich auch noch das primitive Pedalstück erhalten hatte.

78.

Monstranz,

in vergoldetem Silber.

Höhe 70 Centimeter, grösste Breite 20 Centimeter, mittlere Breite des Fusses 18 Centimeter.
XV. Jahrhundert.

Wenn die unter No. 80. beschriebene Monstranz von St. Columba sich mehr durch das schöne Ebenmaass ihrer schlanken Form und durch den streng constructiven Ernst, der in ihren Detailformen vorwaltet, auszeichnet, so empfiehlt sich das hier in Rede stehende Schaugefäss mehr durch die Freiheit und Genialität, wodurch es dem Componisten gelungen ist, seine Formen in grösserer Leichtigkeit als Ornamente auftreten zu lassen, welche einen architektonischen Zwang und constructive Gesetzmässigkeit nicht zu sehr zur Schau tragen. Die unter No. 80 beschriebene Monstranz charakterisirt jene Kunstepoche, wo auch der Goldschmied sich den architektonischen Fesseln fast gegen seinen Willen fügen musste. Das vorliegende Kunstwerk in seinem zierlichen Formenreichthum lässt den Ausgang des Spitzbogenstyls bereits deutlich erkennen, wo es dem Goldarbeiter als Ornamentalisten gelungen ist, die strengen architektonischen Gesetze und Formen zu umgehen und an die Stelle derselben eine leichtere phantasievollere Auffassung und Durchführung der constructiven Formen treten zu lassen, wodurch auch das Pflanzenornament mehr Geltung gewinnt und dem reichern bildsamen Materiale des Silbers grössere Zugeständnisse gemacht wurden. Der Fuss der Monstranz zeigt wiederum die gewöhnlich vorkommende Form einer sechsblätterigen Rose, und sind, da dieselbe oben nach zwei Seiten ausladet, auch die entsprechenden Einschnitte des Fusses nach dieser Richtung hin verlängert und schliessen mit einer stumpfen Linie ab. Auf den ansteigenden Flächen des Fusses hat der Goldschmied keine Gravirungen angebracht, sondern erhabene aufgelöthete Maasswerkverzierungen, wodurch dieses Pedalstück gewisse Aehnlichkeit mit einem reichen künstlichen Netzgewölbe der Spätgothik erhält, wo auf dem sich durchkreuzenden Rippenwerk die Gewölbkappen leicht aufliegen. Vielleicht hat der Componist auch bei diesen aufliegenden Maasswerkverzierungen daran gedacht, sich durchkreuzende Fasern und Wurzeln zur Darstellung zu bringen, indem der Ständer der Monstranz, der sich auf diesem Fusse aufbaut, fast die Gestalt eines Baumstammes mit tiefern Einschnitten zeigt, auf welchem nach oben in leichten architektonischen Verzierungen die Krone eines Baumes sich zu verästeln scheint. Auf diese Weise würde der Künstler dann, wenn unsere Vermuthung sich bewahrheiten sollte, dem vorliegenden Monstranzwerk vielleicht die Idee des mystischen Baumes der Erkenntniss des Guten und Bösen zu Grunde gelegt haben, der da gepflanzt war in Mitte des Paradieses, oder aber die Vorstellung des Baumes der Kirche, wie derselbe sich an Monstranzen aus der beginnenden Renaissance häufig vorfindet, und wie ihn die Augsburger Goldschmiedezunft in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts

häufiger darzustellen pflegte. Eine solche äusserst prachtvolle Monstranz, an der der Künstler offenbar der obenbezeichneten Idee den entsprechenden Ausdruck gegeben hat, befindet sich heute noch im Besitze des königlichen Kammerherrn Baron von Maienfisch, Director der fürstlich Sigmaringischen Kunstsammlungen.*)

Der Ständer der vorliegenden Monstranz, der sich auf einer sternförmigen Unterlage unmittelbar auf dem Halse des Fusses im Sechseck aufbaut, hat auffallender Weise in seiner Mitte keinen Knauf, sondern es befindet sich ein solcher an dem obern Theile des Schaftes, ebenfalls sechseckig gehalten. Auf diesem Vorsprunge, der dazu dienen soll, sich auf die ihn umfassende Hand aufzusetzen, erheben sich auf den sechs Ecken ebenso viele kleine Fialen, die jedesmal kleinere, als Baldachine geformte Giebelaufsätze flankiren. Ueber dieser architektonischen Gliederung setzt sich der Ständer fort und trägt einen ebenfalls im Sechseck construirten Sockel, der auf seiner nach oben hin erweiterten Fläche sechseckig mit einem hängenden Sims abgeschlossen wird. Nach oben umgiebt auf einer ansteigenden Erhöhung diesen Consol ein gothisches Blättersims, das den Krystallcylinder nach unten aufzunehmen und einzufassen hat. Zu beiden Seiten schliessen den Cylinder zwei, je im Dreieck construirte Widerlagspfeiler ein, nach oben in Spitzsäulchen sich verjüngend, welche unter Baldachinen die Standbilder verschiedener kölnischen Heiligen aufnehmen. Nach obenhin sind diese beiden Streben durch ornamentirte Bogen verbunden. Die Zwischenräume dieser Streben sind nach untenhin ausgefüllt durch grössere Baldachine, unter welchen auf der rechten Seite der Apostel Petrus und auf der linken der heil. Paulus thront. Diese äusserst fein in Silber ciselirten Standbildchen der Apostel sind auf vergoldeten Säulchen als Ständer hingestellt. Ueber dem Sanctissimum erhebt sich in Weise eines reich construirten Baldachines eine Helmbekrönung, die ebenfalls im Sechseck angelegt ist. Dieser Aufsatz, als schlanker Helm sehr reich construirt, verräth eine reiche Formenfülle und das Bestreben des Componisten, innerhalb der architektonischen Gesetze ein zwangloses Sichgehenlassen des Ornamentes zur Geltung zu bringen. Die sechs Ecken dieses laubartigen Baldachines sind mit grössern und kleinern Fialen umstellt, welche durch kleinere, sich durchkreuzende Giebelbekrönungen im sogenannten Eselsrücken mit einander verbunden sind. Ueber diesen Durchkreuzungspunkten hat das Genie des Künstlers sechs zierliche, zart ciselirte kleine Engelsgestalten angebracht, die in sitzender Stellung abermals kleinere Fialen zu halten scheinen, welche auf kleineren Bogenstellungen basirt sind. Auf der obern Wölbung des Baldachins tritt als Sockel eine Dreieckform mit dem bekannten Kleeblatte über den drei Seiten desselben hervor, aus welcher sich im Dreieck drei Pfeilerbündel erheben, die in ihrer Mitte das in Silber ciselirte Standbild der Himmelskönigin umstehen. Von diesen drei Pfeilerbündeln getragen, erhebt sich als Ausläufer des Ganzen ein kurzgedrungener, durchbrochener Helm und verjüngen

*) Dieses kostbare Schaugefäss, eben so schön und sinnig in der Composition, als technischmeisterhaft ausgeführt, haben wir in dem Kataloge der Ausstellung im Erzbischöflichen Museum zu Köln vom Jahre 1857 in leichten Umrissen besprochen.

sich die drei Ständer nach obenhin zu Fialen, die sich, ein Zeichen von spätgothischer Formation, oben umbiegen, und sich nach drei Seiten oben durch einander verkröppen. Das Kreuz, welches die Monstranz überragt, scheint uns neuesten Ursprungs zu sein, und fehlt an demselben die Figur des Gekreuzigten, die an ältern Monstranzwerken niemals vergessen ist. Dieses Schaugefäss ist aller Wahrscheinlichkeit nach erst dann angefertigt worden, als in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts auch die spätern Anbauten an St. Columba in einer bereits ausgearteten und ausgestorbenen Gothik ausgeführt worden sind. Jedenfalls aber hat der Anfertiger, als hervorragender Künstler von Beruf, bei dem vorliegenden *„ostensorium“* ein Meisterwerk nicht nur hinsichtlich der Composition, sondern auch rücksichtlich der technischen Ausführung vollendet. Was die präcise Ausführung der einzelnen Theile in den Bildungen der Spätgothik betrifft, so hat die vorliegende zierliche Monstranz von St. Columba viele Analogie mit der schönen Monstranz, die sich heute in der Pfarrkirche zu Orsbach bei Aachen befindet. Diese gehörte ehemals der hiesigen Antoniter-Kirche an, wie dies ein auf der Spitze befindliches Antonkreuz und auch eine Inschrift deutlich besagt, und ist, der Inschrift zu Folge, 1517 von einem Meister der Goldschmiedezunft angefertigt. Um diese Zeit dürfte auch die ebenbeschriebene Monstranz ihre Entstehung gefunden haben. Auch befindet sich in der ehemaligen Stiftskirche zu Rees am Niederrhein noch eine prachtvolle Monstranz, die rücksichtlich ihrer Detailformen viele Verwandtschaft mit der ebenbeschriebenen Monstranz zeigt. Desgleichen auch eine andere von verwandter Formbildung in Moselweis bei Coblenz.

79.

Verschiedene Halter,

in geschmiedetem Eisen, auf Steinconsolen befestigt, aus der letzten Hälfte des XV. Jahrhunderts.

Höhe 2 Meter 9 Decimeter.

Diese interessanten Halter dienten vielleicht ehemals dazu, die Votivkerzen zu tragen, die vor einzelnen Gnadenbildern angezündet wurden; heute werden zwei derselben zu Lichtträgern von grössern Kerzen benutzt, welche bei den Exequien einzelner Pfarrmitglieder angezündet werden.

Eine reiche Gliederung zeigen die Ständer als zierliche Sockel mit jenen architektonischen Formen profilirt, wie man sie gegen Schluss des XV. und den Beginn des XVI. Jahrhunderts häufig als Sockel an Fensterstäben und Gewänden der ältern kölnischen Wohnhäusern antrifft.

Die St. Columba-Kirche bewahrt noch einige dieser eisernen Lichtträger in ähnlicher Formbildung, wie dieselben sich ebenfalls in verschiedenen Kirchen

Kölns vorfinden. Der in der vorliegenden Zeichnung mitgetheilte Lichtträger, hinsichtlich seiner ornamentalen Ausbildung am reichsten gegliedert, liefert den Beweis, dass das Kunstschmiedegewerk gegen Schluss des XV. Jahrhunderts im alten Köln hinsichtlich seiner Leistungen vor den Kunstschöpfungen der verwandten Zunftmeister nicht zurückzustehen brauchte.

Der vorliegende Lichthalter, in seinen massiven reichprofilirten Untersockel von Stein eingesenkt, ist aus Schmiedeeisen angefertigt. An der untern gedachten Mittelstange springt in einem rechten Winkel ein eiserner Lichthalter vor, der ehemals die Bestimmung zu tragen schien, vermittelst eines breiteren Aufsatzes von Holz die untere Höhlung einer grossen Wachs- und Votivkerze bequem aufzunehmen. Um diese grosse Wachskerze im Gleichgewicht zu erhalten und ein Ausbiegen derselben nach der einen oder der andern Seite zu verhindern, war an der obern Stange ein schiebbarer Halter mit einem Ringe angebracht, der die Votivkerze in gerader Richtung erhielt. An der mittlern Stange erblickt man an unserm, in Abbildung veranschaulichten Lichtträger zwei Wappenschilder in den Formationen der Spätgothik, auf welchen, wie es uns scheinen will, ehemals in Temperafarben die heraldischen Abzeichen einer kölnischen Patricier-Familie gemalt waren.

Das Vorkommen dieser Wappen dürfte der Hypothese Eingang verschaffen, dass dieser Funeralleuchter ursprünglich über dem Grabe einer Patricier-Familie, vielleicht vor einem in der St. Columba-Kirche ehemals befindlichen geschnitzten oder gemalten Epitaphium angebracht war, vor welchem bei Jahrgedächtnissen oder bei sonstigen Trauerfeierlichkeiten der Familie die mächtige Trauerkerze angezündet zu werden pflegte.

An dem obern Theile der Ausmündung dieses künstlich in Eisen geschmiedeten Lichtträgers gibt sich ein reiches Blattornament zu erkennen, das in seinen charakteristischen Formen die Ausgangszeit des XV. Jahrhunderts deutlich wahrnehmen lässt.

Die im Vorstehenden in kurzen Umrissen beschriebene Schmiedearbeit rührt gegen Ausgang des Mittelalters von jenen kölnischen Meistern der Schmiedezunft her, die nicht nur die künstlichen Schlosserarbeiten anfertigten, sondern von denen jene vielen reicheren Thürbeschläge und Gefüge herrühren, die sich heute noch als kunstreiche Verzierungen an verschiedenen Mobiliargegenständen des Mittelalters erhalten haben. Aus dieser Blüthezeit der mittelalterlichen Schmiedearbeiten stammen auch jene reichen Gitterverschläge her, die sich heute in spätgothischen Kirchen noch zahlreich vorfinden. In dieselbe Periode dürften ebenfalls zu versetzen sein jene grossartigen vielarmigen Kirchenleuchter in geschmiedetem Eisen, die sich heute noch besonders in rheinischen und westphälischen Kirchen häufiger erhalten haben. Dahin sind zu rechnen die siebenarmigen, kunstreich geschmiedeten Hängeleuchter *(corona luminaria B. M. V.)* in der Pfarrkirche zu Calcar, Kempen, Erkelenz am Niederrhein, und die reicheren dreifachen Lichterkronen in Schmiedeeisen im Dome zu Magdeburg und Brandenburg.

Wir werden später Gelegenheit nehmen, in diesem Werke auf andere verwandte Meisterwerke der mittelalterlichen Kunstschmiede aufmerksam zu machen, die sich heute noch in Köln erhalten haben.

80.

Monstranz,

aus Silber, vergoldet.

Höhe 89 Centim., Breite 21½ Centim., grösste Ausdehnung des Fusses 31½ Centim. XIV. Jahrh.

Nach der Monstranz im Kölner Dome verdient das vorliegende Gefäss als das formschönste und hervorragendste bezeichnet zu werden, das sich als ein vollendetes Meisterwerk der Kölner Goldschmiedekunst bis auf unsere Zeit erhalten hat. Was dieses Ostensorium vor vielen andern ähnlichen auszeichnet, die sich heute noch zahlreich in vielen Kirchen am Rheine vorfinden, sind nicht nur die schönen Proportionen, die bei der ziemlich hochstrebenden Construction des Gefässes mit der Breitenausdehnung in rechter Harmonie stehen, sondern mehr noch die trefflichen Gravirungen, die in ihrer Art bei Monstranzen heute kaum ihres Gleichen finden dürften.

Auf einem breiten Fusse, der aus sechs tiefeingezahnten Blättern, eine Rose bildend, zusammengesetzt ist, erhebt sich als ansteigender Hals ein architektonisch, in Sternform construirter Untersockel, welcher der Röhre *(fistula)* mit dem Knaufe zur Basis zu dienen die Bestimmung trägt. Da der obere Aufsatz des Gefässes sich nach der Breite hin ausdehnt, so hat der geniale Componist auch den Fuss, correspondirend mit der obern Ausdehnung, nach der Breite hin dadurch erweitert, dass er an den auf beiden Seiten gegenüberstehenden Rosenblättern noch eine Spitze angesetzt hat, wodurch diese beiden Theile die Form des sogenannten Eselsrückens erhalten haben. Der Fuss selbst ist in seinem untern Theile mit einer Gallerie zierlich durchbrochen, unter welcher ein einfach profilirter Rand angesetzt ist. Ein besonderes Interesse für die Archäologie bieten unstreitig jene sechs prachtvollen Gravirungen dar, welche, in Bezug auf Grossartigkeit der Composition und Weichheit in Behandlung des Faltenwurfs, mit Recht als ein Meisterwerk mittelalterlicher Gravirkunst betrachtet werden können. Bei längerer Betrachtung dieser, technisch ausgezeichnet durchgeführten Darstellungen haben wir die Ueberzeugung gewonnen, dass die Composition dieser sechs sitzenden Apostelgestalten unmöglich Erfindungen des Goldschmiedes in seiner Eigenschaft als Graveur sein kann, und glauben wir daher mit Recht annehmen zu dürfen, dass ein bedeutender Maler der alten kölnischen Schule, wie es auch heute noch zu geschehen pflegt, den Entwurf zu diesen Bilderwerken dem befreundeten Goldschmiede geliefert hat. Sämmtliche Figuren sind vom Künstler sitzend dargestellt, und

zwar auf einem *„sedile, scamnum“*, das von einer baldachinartigen Architektur auf's Reichste überragt wird. Als ein Vorzug dieser zierlichen Composition verdient hervorgehoben zu werden, dass sämmtliche Sitzbänke, in einer Art Hochconstruction, verschiedenartig dargestellt sind und eine grosse Abwechselung in der Form enthalten. Was die Bilder selbst betrifft, so hat der Künstler hier augenfällig mit einem Theile das Ganze andeuten wollen. Er hat nämlich die zwölf Sendboten bildlich wiedergeben wollen, thronend in der Herrlichkeit nach dem Spruche *„judicantes tribus Israel“*. Die Reihe der Apostel beginnt mit Petrus, dem Schlüsselbewahrer, alsdann folgt ihm zur rechten Seite Paulus, als *„doctor gentium“*, diesem zur Rechten sitzt der Lieblingsjünger Johannes, an diesen reiht sich an die sitzende Darstellung des Apostels Thomas; weiter erblickt man den heil. Jacobus und endlich bildet, dem Petrus zunächst, den Schluss die Darstellung des Bartholomäus. Wir haben unter Fig. 80^a und Fig. 80^b zwei dieser trefflichen Bildwerke in verkleinertem Massstabe abgebildet. Wenn gleich schon die einfache Construction des obern Theiles dieser Monstranz in ihren edlen Formen die Gothik, wie sie in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts in Köln zur Entfaltung gekommen ist, deutlich kennzeichnet, so bieten namentlich diese sechs Apostelbilder willkommene Anhaltspunkte, woraus sich mit einiger Sicherheit ermessen lässt, dass das vorliegende Gefäss, als Meisterwerk der Goldschmiedekunst im Beginn des XV. Jahrhunderts, oder vielleicht noch gegen Schluss des XIV. Jahrhunderts angefertigt worden ist. Es ist nämlich der Entwurf der schönen Figuren für jene Epoche der Malerei kennzeichnend, wo ein leichter beweglicher Faltenwurf in ziemlich gehäuften Massen gegen Schluss des XIV. Jahrhunderts in der kölnischen Schule zur Anwendung kam. In dieser Art findet sich noch eine Menge von altkölnischen Malereien im hiesigen städtischen Museum und in der bekannten reichhaltigen Sammlung des Baumeisters Weyer vor. Hinsichtlich der gelungenen Technik sei noch bemerkt, dass die Fertigkeit der Gravirnadel alle Anerkennung verdient, die mit Anwendung von tiefen Schatten in den Gewandparthieen fast eine Art Modellirung als Relief hervorzubringen gewusst hat.

Der Ständer, der als sechseckige Röhre das breite Fussstück mit dem obern Theile, dem eigentlichen Schaugefäss, verbindet, ist in der Mitte durch einen breiten Knauf *(nodus)* als Handhabe unterbrochen. Derselbe bildet sich einfach aus einem Ringe, an welchem, in Uebereinstimmung mit den sechs Rosenblättern des Fusses, ebensoviele runde Pasten herausragen, in deren Höhlung sich, wie gewöhnlich, die sechs Buchstaben des Namens Jesus nach der älteren griechischen Schreibweise befinden. Jene Buchstaben waren ehemals in Minuskelschrift auf einem emaillirten Grunde in Glanzvergoldung angebracht. Diese Emaille, wahrscheinlich von blauer Farbe, fehlt auch an dem ziemlich breiten Bogenstreifen, an welchem diese Pasten herausragen. Die Ornamente des Knaufes werden durch Bandverschlingungen, die kreisförmig in einander greifen, gebildet. Nach der Sechszahl geordnet sind gleichviel rundförmige Vertiefungen angebracht, welche im Tiefgrunde eine Durchbrechung in Vierpassform zeigen. Auf dem zweiten Theile der Röhre oberhalb des Knaufes erhebt sich ein sternförmig gebildeter Sockel, der den nach obenhin

trichterförmig auslaufenden Hals des Schaugefässes aufnehmen soll. Dieser sechseckig gebildete Sockel erweitert sich nach oben in eine Rundung, die mit einer kleinen Zinnenbekrönung verziert ist. Hinter derselben befindet sich eine ansteigende Fläche, auf welcher der Goldschmied vierzehn schöne stylisirte rosenförmige Ornamente angebracht hat. Auf dem ebenbezeichneten Piedestal erhebt sich der eigentliche Behälter, ein prachtvoller ausgebohrter Bergkrystall von ausgezeichneter Schönheit, in einer Höhe von 8 Centimeter. Der Durchmesser desselben beträgt fast 5 Millimeter. Die meisten ältern Monstranzen zeigen zwar als „*receptaculum*" zur Aufnahme der consecrirten Hostie ebenfalls einen cylinderförmig ausgebohrten Bergkrystall. Wir erinnern uns jedoch nicht, jemals einen solchen von dem Umfange und der Schönheit, wie bei der vorliegenden Monstranz, gesehen zu haben. Der ebenbeschriebene Glascylinder mündet nach unten in eine durchbrochene schmale Gallerie mit einer Verzahnung ein, die in Rundbogenform nach oben gekehrt ist. Dieselbe Einfassung des Cylinders bemerkt man auch nach obenhin, und steht damit eine breite Hohlkehle in Verbindung, in welcher, analog mit den aufgeschraubten 14 Ornamenten auf dem untern Rande, ebenfalls eine gleiche Zahl von fünfblätterigen Rosen erhaben aufliegend angebracht ist. Dieser obere Fassungsrand erhält als Ausmündung nach oben ein zierlich, fein ciselirtes Kammgesims von gothischen Blattbildungen. Zu beiden Seiten des Glascylinders erheben sich zwei breite Widerlagspfeiler, welche die Bestimmung haben, dem Cylinder mit seinem obern Aufsatz in Form eines schlanken Baldachins grössern Halt zu geben. Diese beiden Widerlagspfeiler greifen nach unten in den kreisförmigen Sockel ein und münden in eine Konsole aus, über welcher sich, in einer Hohlkehle als Piedestal, zwei keuchende männliche Figuren befinden, die von der Last der Strebepfeiler erdrückt zu werden scheinen. Die drei Abstufungen dieser Widerlagen münden in schlanke Fialen aus, die von kräftigen Kreuzblümchen überragt werden. Da, wo an den beiden Strebepfeilern die Strebebogen nach der obern Bekrönung des Cylinders hin sich ansetzen, theilt sich jede Strebewiderlage in zwei schlanke Fialen, welche wiederum durch Stützbogen mit einander in Verbindung stehen. Es hat den Anschein, als ob die beiden Spitzthürmchen, welche die zwei höchsten Fialen zu beiden Seiten des Cylinders überragen, nicht mehr primitiv seien. Jedenfalls erscheinen sie uns viel zu gedrückt und mögen früher eine grössere Höhe gehabt haben. Offenbar befindet sich der zierlichste, und reich architecktonisch construirte Theil der Monstranz unmittelbar über dem Cylinder in Form eines kleinen Helmes. Derselbe ist beweglich eingerichtet und soll zugleich als Deckel einen reich verzierten Verschluss des Cylinders nach obenhin bilden. Die architektonische Construction des Baldachins als Aufsatz und Bekrönung der Monstranz ist in Uebereinstimmung mit der Anlage des Fusses und Knaufes ebenfalls im Sechseck angelegt und zwar erhebt sich dieser von sechs schlanken Säulchen getragene Baldachin auf einem ausgehöhlten Deckel in Halbkreisform. Diesen mittleren hexagonen Aufsatz umstellen 4 Widerlagspfeiler, ornamental gehalten, von welchen nach den gegenüberstehenden Stützpfeilern des Baldachins zierliche Strebebogen ausgehen. Die vier ausgerundeten Flächen, die

sich auf der kugelförmigen Bedachung des Krystallcylinders befinden, hat der Künstler durch eingravirte Bildwerke ebenfalls zu beleben gewusst. Man erblickt hier die vier symbolischen Thierzeichen der vier Evangelisten, und zwar sind dieselben geflügelt dargestellt, Spruchbänder haltend, auf welchen die Namen der vier Evangelisten eingegraben sind. Unter der Wölbung des innern Baldachins erhebt sich auf einem schlanken Sockel das in Silber gegossene Standbild der heil. Columba, welches in seiner äussern Form als Guss noch ziemlich roh erscheint und kaum eine Nachciselirung erfahren haben dürfte. An älteren Monstranzen befindet sich thronend unter diesem Baldachin, unmittelbar über dem Behälter, worin die Eucharistie den Gläubigen gezeigt wird, die ciselirte Figur des Heilandes in glorificirtem Leibe nach der Auferstehung, das Siegesbanner *(vexillum)* in der Rechten haltend. Seltener erblickt man in dieser Nische das Standbild der Himmelskönigin, und nur in den wenigsten Fällen ist es uns bekannt, dass hier unmittelbar über dem „Sanctissimum“ das Standbild des Kirchenpatrones, wie im vorliegenden Falle, angebracht ist. Ueber dieser Standfigur erhebt sich als letzte Verjüngung des Helmes ein architektonischer Aufsatz im Dreieck angelegt, welcher nach den drei Seiten vorspringende leichtere Baldachine trägt, unter denen drei gekrönte weibliche Heiligenfiguren, ebenfalls in Silber gegossen, mit schwacher Nachciselirung, thronen. Das Ganze findet seinen Abschluss durch einen im Dreieck angelegten Helm, ohne Durchbrechung, der sich nach oben nur wenig verjüngt, und dessen Spitze gegenwärtig abgebrochen zu sein scheint. Auf demselben sitzt nun ein unförmlicher runder Knopf, in welchen ein plattes einfaches Kreuz einmündet, das auf den drei Kreuzbalken durch grosse Knopfperlen einen reichen Abschluss erhält. Die Figur des Gekreuzigten scheint uns primitiv aus der Zeit der Anlage der Monstranz herzurühren.

Was nun den Ort und die Zeit der Anfertigung betrifft, so dürfte es wohl keinem Zweifel unterliegen, dass das in Rede stehende Schaugefäss von einem der hervorragendsten Meister der altberühmten Goldschmiedezunft zu Köln, deren Mitglieder um St. Laurenz herum wohnten, im Anfange des XV. Jahrhunderts ursprünglich für St. Columba, eine der ältern und reichern Pfarrkirchen Kölns, angefertigt worden ist. Sowohl der Charakter der Architektur, als auch die Composition der gravirten Figuren scheint, wie früher schon bemerkt, die ausgesprochene Ansicht zu bestätigen. Die architektonischen Details sind noch sehr einfach ohne Uebertreibungen und Ueberladungen ausgeführt, und hat die vorliegende Monstranz hinsichtlich der Formreinheit und des constructiven Ernstes, der darin vorwaltet, mit dem schönen Ostensorium viele Aehnlichkeit, welches, einer Inschrift gemäss, in der letzten Hälfte des XIV. Jahrhunderts für die Pfarrkirche zu Ratingen angefertigt worden ist, und heute noch dieser Kirche zur Zierde gereicht. Hinsichtlich ihrer Grösse und Anlage zeigt dieses Schaugefäss viele Analogien mit der stattlichen Monstranz in der Pfarrkirche zu Vallendar, ferner mit der im Kloster Steinfeld in der Eifel und mit den beiden Monstranzen zu Brauweiler.

81.
Grosser Standleuchter,

in Messing gegossen.

Höhe 2 Meter 2 Decimeter, Durchmesser 5 Decimeter. XV. Jahrhundert.

Wie wir früher schon bei Beschreibung kleinerer gegossener Altarleuchter in den Spätformen der Gothik zu bemerken Veranlassung nahmen, hat man zu Ausgang des Mittelalters, besonders in der Gelbgiesserei keinen Bedacht darauf genommen, den Altarleuchtern eine reichere und entwickeltere Form zu geben; dasselbe kann auch von den grösseren Standleuchtern gesagt werden, die ehemals im engeren Presbyterium zu beiden Seiten des Hochaltars aufgestellt zu werden pflegten. Vergleicht man, in Parallele zu dem in der beifolgenden Abbildung veranschaulichten Chorleuchter, jene in gleich grossartigem Massstabe prachtvoll gegossenen, spät romanischen Standleuchter, die heute noch im Dome von Bamberg aufbewahrt werden*), desgleichen die reichentwickelten frühgothischen grossen Chorleuchter in der heutigen Magdalenenkirche zu Hildesheim, beide herrührend aus der ehemaligen Benedictiner Abtei-Kirche von St. Michael ebendaselbst, so muss man zugeben, dass die Spätgothik bei der Bildung grösserer Leuchter in Kupferguss auf eine sehr einfache, kunstlose und fast stereotype Form festgefahren war.

Wie bei dem kleinen Altarleuchter in Gelbguss, wovon wir einige unter vorhergehenden No. abgebildet und beschrieben haben, so bestehen auch die beiden grossen Chorleuchter von St. Columba aus drei wesentlichen, sehr conformen Bestandtheilen, nämlich aus dem rundgegossenen, einfach profilirten Fuss, dem langgezogenen Schaft oder Ständer, der durch viele Ringe und Absätze unterbrochen und belebt wird, und endlich aus der obern breiten, runden Schüssel zur Aufnahme des herunterträufelnden Wachses.

In ganz ähnlicher Formbildung, jedoch von geringerer Ausdehnung, fanden wir auch in verschiedenen Kirchen des Niederrheins einzelne Gussleuchter vor, die heute noch dazu dienen, Votivlichter als Träger aufzunehmen, vorzüglich aber als Ständer gebraucht zu werden, um die Osterkerze „*cereus paschalis*“ darauf zu stellen.

Wir bemerken hier noch im Vorbeigehen, dass der Dom von Münster, trotz der vandalischen Zerstörung zur Zeit der Wiedertäufer, heute noch sehr reich ist an grösseren Werken des Gelbgusses. Unter andern prachtvollen Werken des Gusses fanden wir noch daselbst zwei stattliche grosse Chorleuchter auf gegossenen

*) Es dürften das die schönsten und grossartigsten Lichtträger sein, die heute in Deutschland zu finden sind. Man muss sich wundern, dass bis zur Stunde diese Candelaber zu Bamberg noch nicht in Gyps abgeformt worden sind, da sie beim Neuguss von ähnlichen grössern Altarleuchtern trefflich als Vorbilder zu benutzen wären.

Löwen ruhend, ferner einzelne Reste eines Tenebrae- und eines fünfarmigen Leuchters und eine ausgezeichnet in Guss gearbeitete *„corona luminaria.“* Auch im Dome zu Braunschweig, und im Dome zu Xanten finden sich noch grössere Standleuchter in Guss von ähnlichen Formen, wie dieselben an den ebenbeschriebenen beiden Candelabern in St. Columba hervorgehoben worden sind.

82.

Messgewand

mit reichen figuralen Stickereien in Platt- und Bilderstich. XV. Jahrhundert.

Es haben sich heute in den Gewandkammern kölnischer Kirchen verhältnissmässig nur sehr wenige ausgezeichnete Messgewänder erhalten, die mit kunstreich gestickten Bildwerken in Kreuz und Stäben verziert sind.

Leider machten zu Anfang dieses Jahrhunderts moderne Vandalen die unheilvolle Entdeckung, dass der Fond dieser vorzüglichen liturgischen Gewänder durchaus in Goldfäden gestickt sei, und dass selbst in den vielen gestickten Heiligenbildern die Goldfäden nicht spärlich angewandt seien. Diese Wahrnehmung genügte, um den Versuch zu machen, ob durch Einschmelzen und Verbrennen sich nicht ein baarer Goldgewinn ergäbe. So wanderten in den ersten Decennien dieses Jahrhunderts eine Menge der prachtvollsten figuralen Bildstickereien in das Glühfeuer der Schmelze, die heute als vollendete Meisterwerke des mittelalterlichen Bilderstichs in hohen Ehren gehalten werden würden. So sind, wie in der ersten Lieferung dieses Werkes bereits angedeutet wurde, durch die Sucht nach edlem Metalle von Seiten der damaligen „Patrioten“ eine unglaubliche Menge der kostbarsten Bildstickereien muthwillig verbrannt worden*), wozu wir viele factische Belege beibringen könnten, und muss man sich in der That wundern, dass in den Gewandschränken zu St. Columba sich vor dem Schmelztiegel noch vier prachtvoll gestickte, mittelalterliche Messgewänder bis zur Stunde erhalten haben.

Leider sind diese kostbaren Kunststickereien, heute sämmtlich als Stäbe auf Messgewändern von Rothsammet befestigt, nicht ohne Entstellung unter der modificirenden Scheere aus den Tagen des XVII. Jahrhunderts geblieben. Nachdem nämlich im mittelalterlichen Köln das in seiner Form historisch überlieferte Messgewand so ziemlich bis gegen Schluss des XVI. Jahrhunderts in seiner Integrität sich erhalten

*) Die meisten dieser kostbaren, älteren Gewänder waren reichlich mit ächten Perlen gestickt und verziert. Nachdem viele Hunderte solcher Meisterwerke mittelalterlicher Stickkunst in obengedachter gewinnsüchtiger Absicht meistens von jüdischen Ankäufern verbrannt worden waren, standen zu Anfang dieses Jahrhunderts, nach Aussage älterer Leute, die uns nähere Details über diese und ähnliche Verwüstungen mittheilten, die kleineren Perlen in Köln in so geringem Werthe, dass selbst die Juden dieselben nicht anders ankauften, als wenn sie ihnen in kleinen Behältern ausgemessen wurden.

hatte, da fing man erst mit dem Beginn des XVII. Jahrhunderts, nachdem die letzten Traditionen der altkölnischen Kunst in der Architektur, wie in den übrigen untergeordneten Zweigkünsten, vollständig gewichen waren, mit einem Male an einzusehen, dass das Messgewand in seiner Breite beim Gebrauche nicht mehr bequem sein dürfte. Die angestammte Würde und den malerischen Faltenwurf bei Seite setzend begannen nun auch in Köln neuerungs- und gewinnsüchtige Paramentenschneider, wie sie angaben, aus Bequemlichkeitsrücksichten, eigentlich aber in Rücksicht auf ihren eigenen Vortheil, den über die Arme tief herunterhängenden Stoff des Messgewandes willkürlich, so weit es ihnen beliebte, abzuschneiden. Nachdem man so den ersten kühnen Schritt selbstständig, ohne die kirchliche Behörde zu befragen, gewagt hatte, überzeugte man sich auch gleich darauf, dass mit der so verkürzten Breite des modificirten und zugestutzten Gewandes auch nicht mehr die ehemalige Länge desselben harmoniren wolle. Dieselben Neuerer besannen sich deswegen nicht lange, sondern erkühnten sich auch den vorderen und hinteren Theil des Messgewandes um ein gutes Stück der Länge nach abzuschneiden. Bei diesem Verkürzungsprocesse kümmerten sich diese Leute gar nicht darum, ob sie mit ihrer Scheere einen nicht unbedeutenden Theil von prachtvollen figuralen Bildstickereien wegschnitten und so den Zusammenhang des gestickten Bildercyklus muthwillig störten. Auch an den verschiedenen Messgewändern in rothem Sammet, wie sie sich heute noch in den reichgefüllten Gewandschränken von St. Columba in Köln vorfinden, ist der Einfluss der Spätrenaissance deutlich ersichtlich, und haben bei der modernen Zurechtschneidung des Stofflichen dieser Gewänder die reichen Bildstickereien in Kreuz und Stäben um ein gutes Theil verkürzt und abgeschnitten werden müssen, so zwar, dass an jedem Gewande mehr als 1 Fuss Breite der Stickerei weggefallen ist.

Es würde uns zu weit führen, wenn wir an dieser Stelle in erschöpfender Weise die vielen prachtvollen, in Plattstich gestickten Bildwerke beschreiben und mit Namen bezeichnen wollten, die sich in reicher Abwechslung der Farben und der Technik auf diesen verschiedenen Messgewändern von St. Columba vorfänden. Es genüge deswegen hier die allgemeine Angabe, dass in den Stäben und Kreuzen dieser ausgezeichneten Messgewänder, in der edelsten Technik gestickt, ersichtlich sind die Hauptscenen aus dem Leben des Heilandes und der Allerseeligsten Jungfrau, so wie eine grössere Zahl von Standbildern verschiedener Heiligen, die als Localheilige grösstentheils der kölnischen Erzdiöcese angehören. Im Hinblick auf diese, wenn wir sagen dürfen, „Kölnischen Heiligen", nicht weniger in Betrachtnahme der eigenthümlichen charakteristischen Darstellung und Stylisirung dieser vielen reichgestickten Bildwerke lässt sich mit ziemlicher Sicherheit der nicht gewagte Schluss ziehen, dass die sämmtlichen Bildstickereien in Goldfäden und zarter Haarseide gegen Schluss des XV. Jahrhunderts und selbst im Beginn des XVI. Jahrhunderts von sehr geübten und befähigten Meistern der altkölnischen berühmten und reichen Zunft der Wappen- und Bildsticker angefertigt worden seien. Bei näherer Besichtigung dieser vielen äusserst edel- und zartgestickten Bildwerke dürfte es auch einem weniger geübten Auge einleuchtend werden, dass die Compositionen zu

diesen vollendeten figuralen Stickereien unmöglich von den Meistern der Bildstickerzunft herrühren dürften; und es liegt deswegen die Annahme nahe, die wir auch bei anderen ebenso vollendeten Meisterwerken der höheren Stickkunst gemacht haben, dass der Entwurf zu diesen vielen Bildwerken von einem geübten und befähigten kölnischen Maler der damaligen Zeit gemacht worden ist, der es nicht unterliess, wie wir das öfter auf ältern, schadhaft gewordenen Stickereien wahrzunehmen Gelegenheit hatten, mit fester sichrer Hand die Contouren in starken Streifen auf die Leinwand hinzuzeichnen, auf welchen der Kunststicker, anstatt in Farben, in glänzenden Seidenfäden die vorgezeichnete Nadelstickerei fortführte und vollendete. Die ebenbezeichneten, heute noch in St. Columba erhaltenen Stickereien, die kühn ihres Gleichen am Rhein suchen können, dienen zum anschaulichen Belege, bis zu welcher Höhe sich das Kunsthandwerk im mittelalterlichen Köln zu jener Zeit erhoben hatte, als es glücklicher Weise noch keine Akademien gab, und die Werkstatt eines jeden tüchtigen Meisters so zu sagen eine kleine Akademie für sich allein bildete, in welcher kein Tross von Stümpern herangebildet wurde, sondern in welcher nur der befähigte und berufene Künstler dauernden Eintritt finden konnte.

Wir werden in der Fortsetzung dieses Werkes Gelegenheit finden, über die technische Anfertigungsweise dieser und anderer in kölnischen Sacristeien vorfindlichen Bildstickereien das Nähere nachzuholen. Schliesslich sei hier noch die Hinzufügung gestattet, dass der thätige und umsichtige Vorstand der Pfarrkirche St. Columba in Köln beabsichtigt, die ebengedachten reichen Plattstickereien auf neu anzufertigende Messgewänder in einem ernsten soliden Kirchenstoff aus der bekannten Fabrik von Casaretto in Crefeld übertragen zu lassen. Diese wiederhergestellten Messgewänder sollen alsdann jenen Faltenreichthum und jene würdevolle Grösse wieder erhalten, wie dieselben ehemals ihrem Schnitte nach beschaffen waren, als die ebengedachten Stickereien angefertigt wurden.

Wir haben es uns deswegen erlaubt, in der vorliegenden Abbildung eine der gedachten figuralen Kreuzstickereien von St. Columba auf dem Neustoffe eines Messgewandes darzustellen, wie man dasselbe dem Schnitte nach in nächster Zeit einzurichten gewillt ist.

Der ehemalige Schatz der Pfarrkirche von St. Columba.

Wie schon im Vorhergehenden bemerkt, gehört die Pfarrkirche von St. Columba zu den vier ältesten Pfarrkirchen der Metropole Köln und nimmt auch heute noch unter denselben den ersten Rang ein. Schon der Name und die Widmung der Kirche deutet auf ein hohes Alter hin. Die heil. Jungfrau und Martyrin Columba, geboren zu Sens, im sennonischen Gallien, errang um das

Jahr 270 zur Zeit der Verfolgung des Aurelian die Palme des Marterthums durch das Schwert, nachdem sie vorher, wie die Legende erzählt, im Amphitheater durch einen herbeieilenden Bären gegen ihre Schergen und Peiniger vertheidigt worden war. Deswegen führt dieselbe auch in den Abbildungen der altkölnischen Malerschule als kennzeichnendes Symbol ausser der Martyrpalme bei sich das Bild des Bären.

Gleichwie die Pfarre von St. Alban, war auch die Kirche von St. Columba, gelegen im Mittelpunkte der Stadt, vorzugsweise Pfarrkirche der reichen kölnischen Patricierfamilien, und viele derselben hatten in der geräumigen Kirche ihre Epitaphien und Familiengrüfte. Da es ehemals löbliche Sitte im alten „heiligen Köln" war, mit frommen Gaben und Vermächtnissen im Leben und Sterben jener Pfarrkirche eingedenk zu sein, wo die Familie seit langen Jahren ansässig war und in deren Hallen ruhmreiche Ahnen ihre letzte Ruhestätte gefunden hatten, so muss der Schatz von St. Columba vor der Säcularisation, die nicht einmal das Eigenthum der Pfarrkirchen schonte, umfangreich und bedeutend, vornehmlich an Meisterwerken der Goldschmiedekunst und Paramentik gewesen sein.

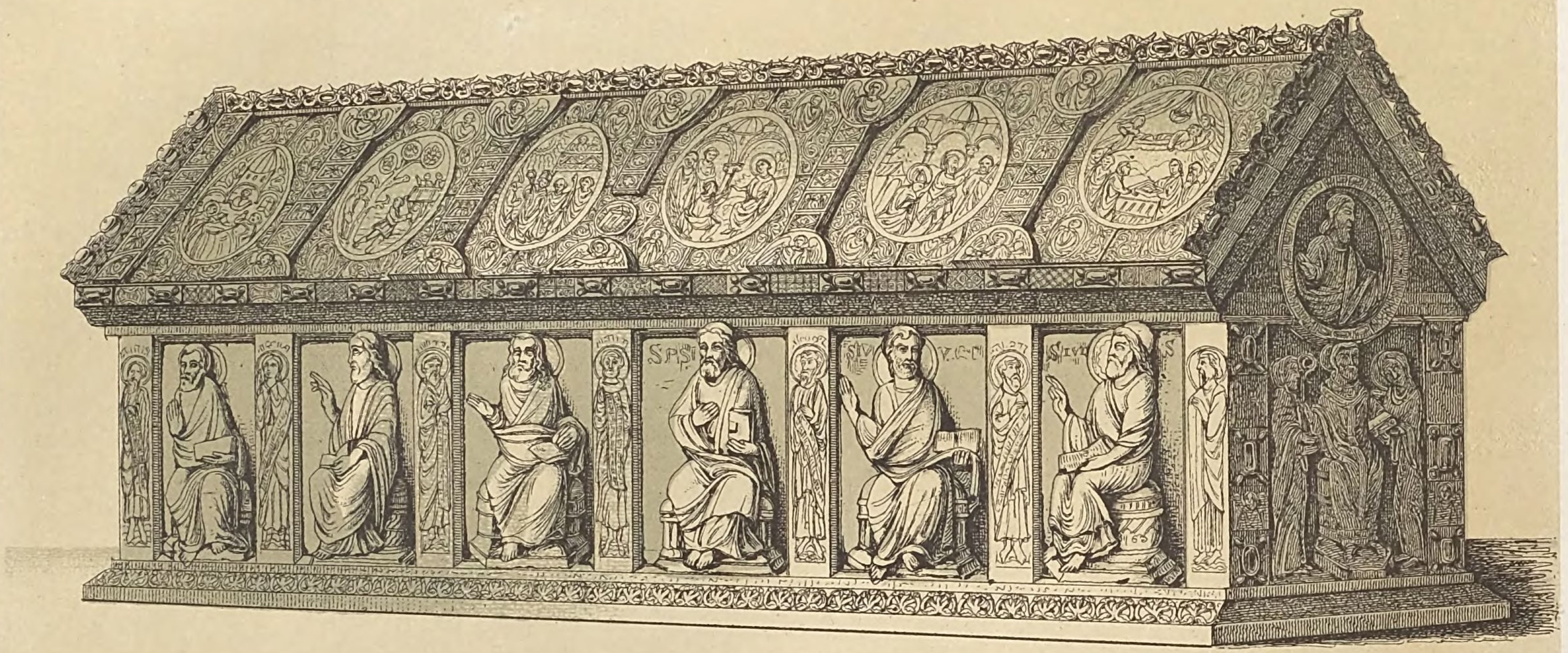
Leider ist der grössere Theil desselben in den Revolutionsstürmen zu Anfang dieses Jahrhunderts verloren gegangen.

Da wir bis zur Stunde nicht so glücklich waren, in dem reichhaltigen Archive der St. Columba-Pfarre ein älteres Schatzverzeichniss vorzufinden, das Kunde gäbe hinsichtlich jener reichen Schätze an kostbaren Gefässen und Gewändern, die diese Kirche im Mittelalter besass, so sei es uns gestattet, an der Hand unsers oft citirten Gewährsmannes Gelen im Folgenden darauf in Kürze hinzuweisen, welche hervorragende Kunst- und Prachtstücke der „*thesaurus sacer*" der mehrfach gemeldeten Pfarrkirche ehemals besass.

Vor Allem zog im vormaligen Schatze daselbst das Augenmerk auf sich ein grosses, in Silber kunstreich verfertigtes Standbild der heil. Columba; in einem Monile auf der Brust desselben waren mehrere Reliquien dieser alten Kirchenpatronin Kölns eingefasst.

Eine andere kunstreich gearbeitete Hierothek von Silber enthielt ebenfalls mehrere Ueberbleibsel derselben Jungfrau und Martyrin. In einem weiteren Reliquienschreine von Silber, der mit einem Krystall verschlossen war, erblickte man Ueberbleibsel von der Dornenkrone Christi. Ferner erwähnt der kölnische Chronist eines grossen silbervergoldeten Reliquienkastens, der in kunstreicher Ausarbeitung eine namhafte Zahl von werthvollen Reliquien enthielt. Demselben Berichterstatter zufolge müssen noch mehrere Reliquiarien von werthvollem Material und noch werthvolleren kunstreichen Ausarbeitungen dem ehemaligen Kirchenschatze zu St. Columba zur Zierde gereicht haben. Das Alles ist zugleich mit einer grossen Zahl von kostbaren und formschönen liturgischen Gefässen und Gewändern im Strudel der Revolution verschwunden.

Aus der Pfarrkirche zu Deutz.

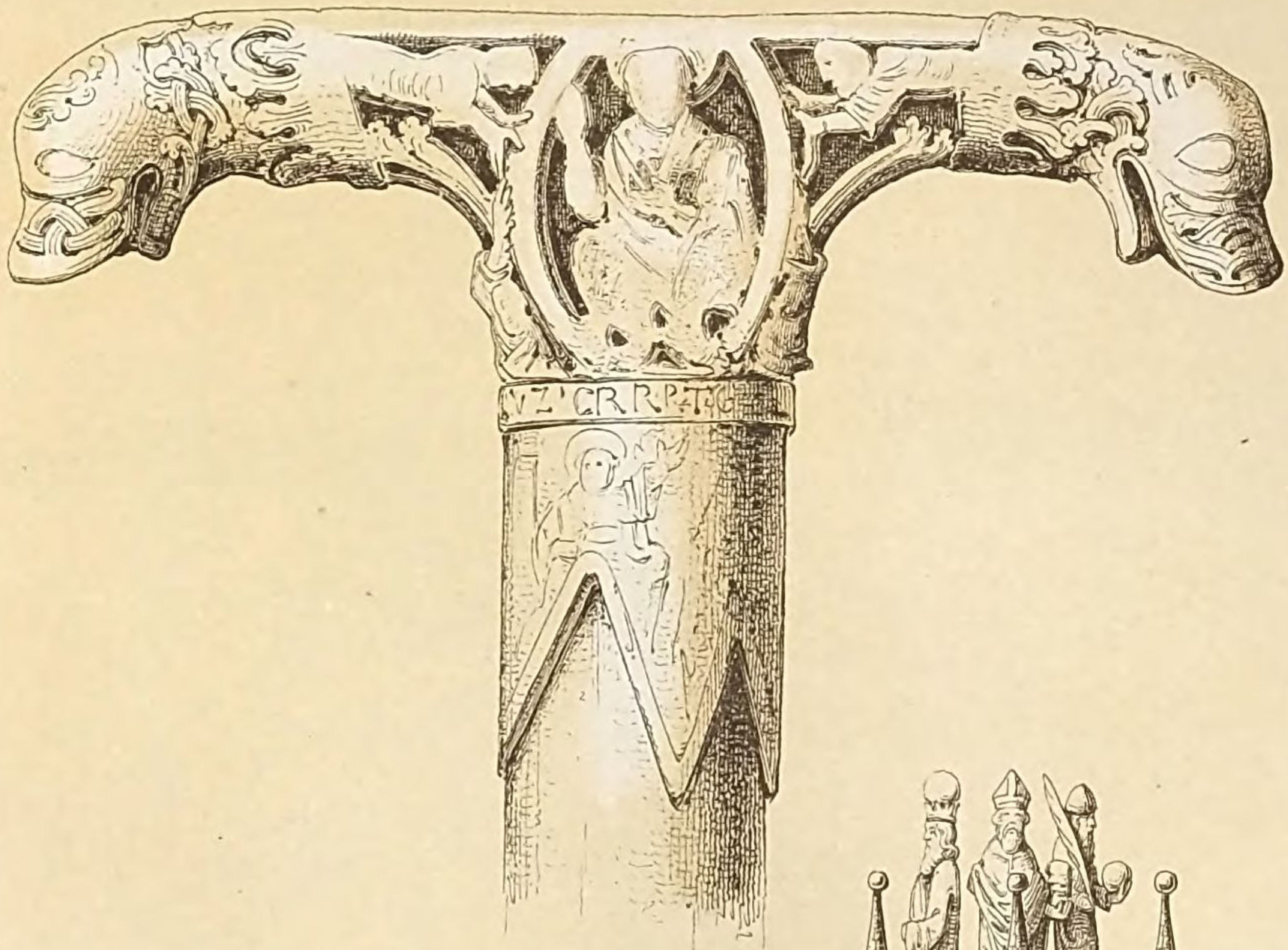


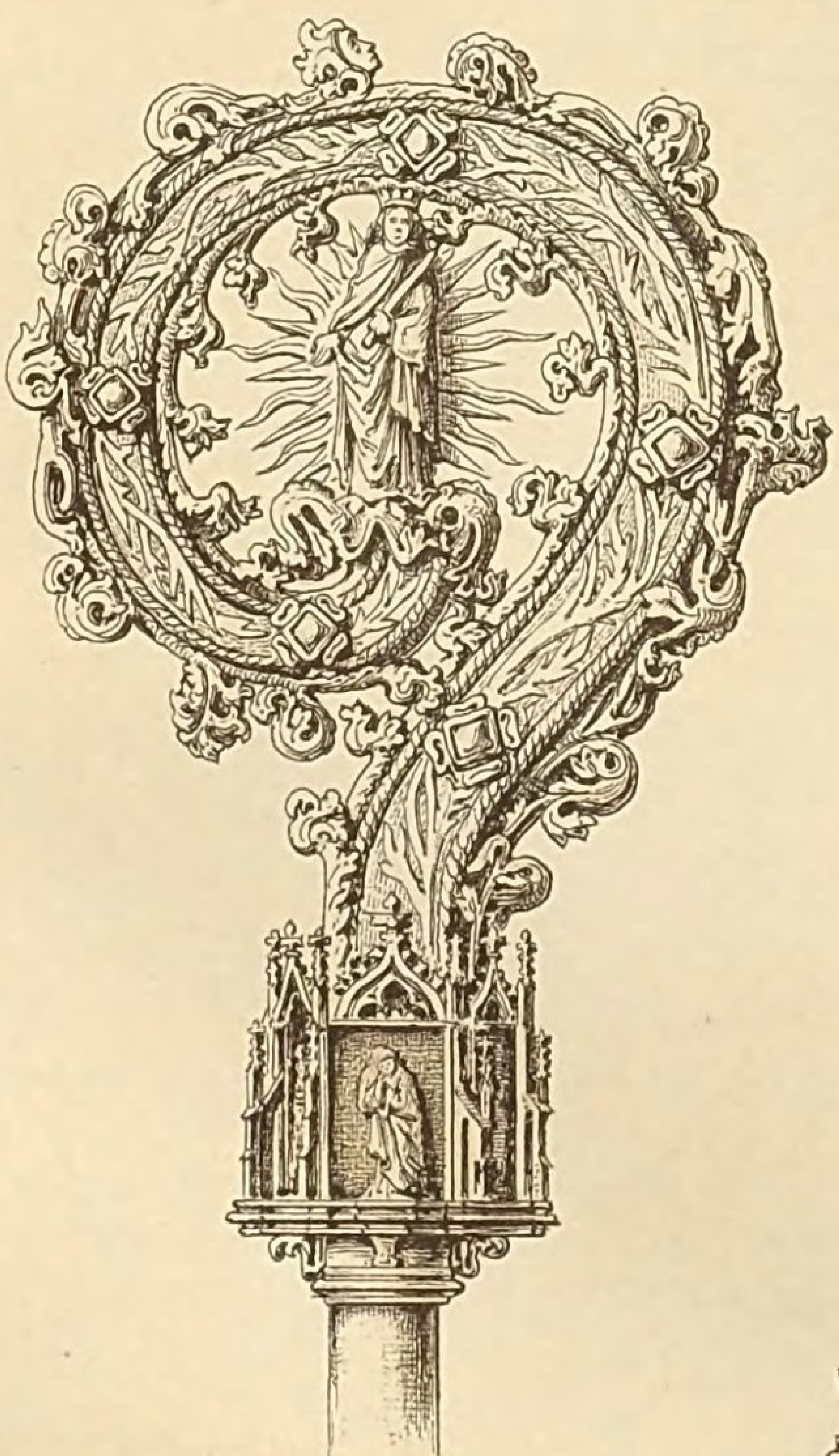
86.

Weber & Deckers lith. Cöln

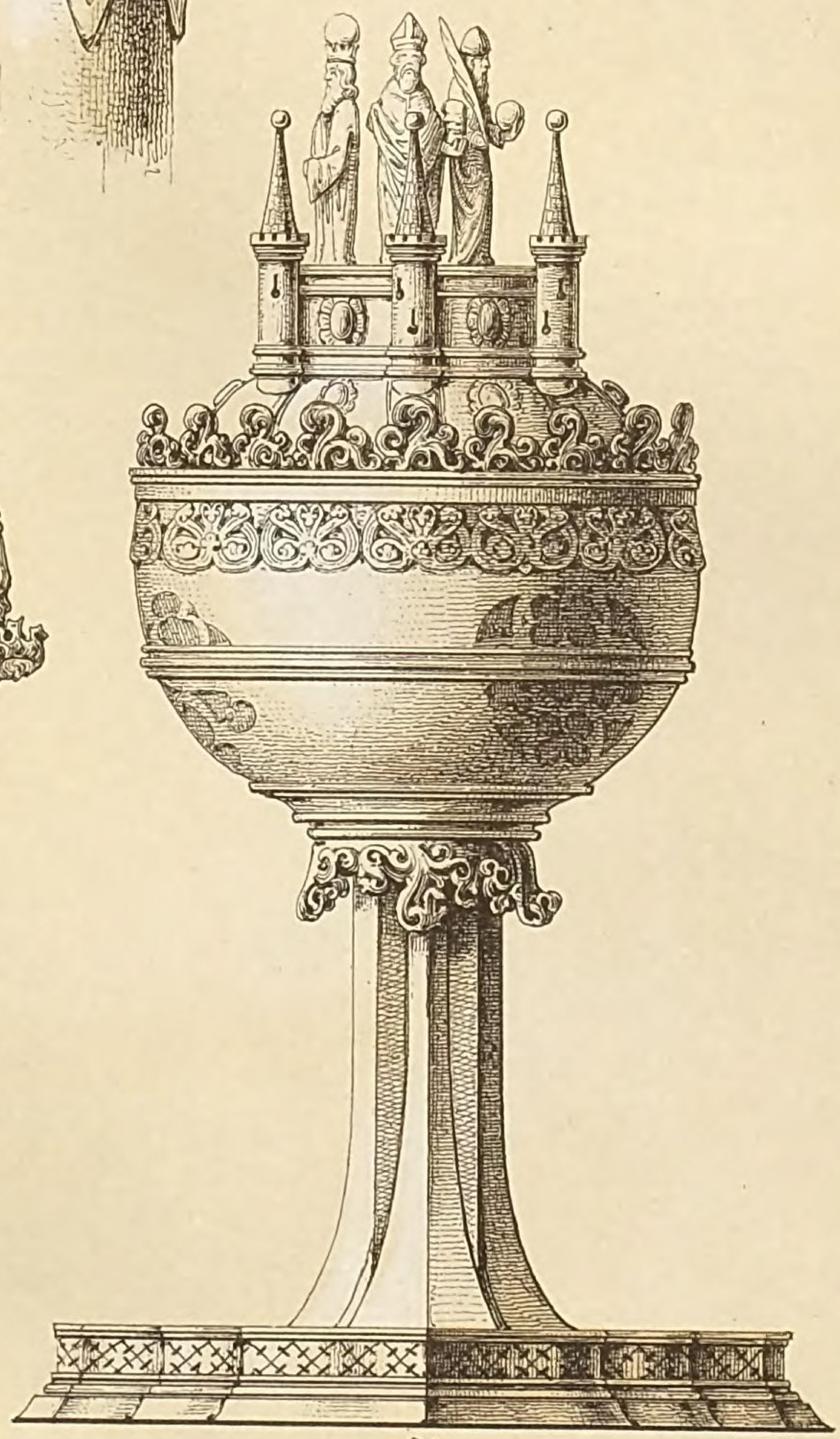
Aus der Pfarrkirche zu Deutz.

85.





83.



84.

Weber & Deckers lith. Cöln.

Ehemalige Benediktiner-Abtei

und jetzige Pfarrkirche zu Deutz.

Mittelalterliche Kunstwerke daselbst

Seite

83) Krümme eines Abtsstabes, vergoldetes Kupfer. XV. Jahrh. Tafel XXIII. Fig. 83 . 3

84) Ciborium, silbervergoldet mit Deckel. XV. Jahrh. Tafel XXIII. Fig. 84 . . . 5

85) Stab des h. Heribert, Elfenbeinsculptur mit vielen Reliefs. X. Jahrh. Taf. XXIII. Fig. 85 8

86) Grosser Reliquienschrein des h. Heribert mit vielen getriebenen Figuren und emaillirten Darstellungen. Tafel XXIV. Figur 86 12

Ehemalige Kirchenschätze der Abtei zu Deutz 22

83.

Krummstab eines infulirten Abtes,

Messing vergoldet mit silbernen Zierrathen.

Höhe 36½ Centimeter, Durchmesser der Krümme 19½ Centimeter. Schluss des XV. Jahrhunderts.

Vorliegende Krümme eines Abbatialstabes bietet ein interessantes Muster zum Belege dar, bis zu welcher Ueberfülle der Form die Goldschmiedekunst gegen Schluss des Mittelalters sich verstiegen hatte. Blos an dem untern Knauf zeigt sich noch ein höheres architektonisches Ornament. An der daraufsitzenden Krümme dagegen ist ein freies Laubornament ohne allen architektonischen Zwang zur Anwendung gebracht. Der untere Stab besteht aus einer glatten Röhre in ziemlicher Höhe, deren Monotonie nur durch einige Knäufe und Ringe unterbrochen wird. Da, wo die Röhre endigt, hat der Künstler einen polygonen Knauf gleichsam als Sockel angebracht, aus dessen Innerm ein Ast mit Laubwerk heraufsteigt und in einer Rundung ausmündet. Dieser Sockel, consolenartig gebildet, zeigt sechs Flächen von je zwei durchbrochenen und mit Fialen gekrönten Widerlagspfeilern verziert, welche gleichsam als Nischen, die in Silber ciselirten Statuettchen der Madonna, der heil. Katharina, des heil. Johannes des Täufers, des heil. Petrus, des heil. Johannes und der heil. Margaretha aufnehmen. Ueber diesen erhaben aufliegenden Standfigürchen erhebt sich in Weise eines herüberragenden Baldachins je ein überhöhter Spitzbogen in Form eines Eselsrückens, welcher durch eine Kreuzblume seinen Abschluss erhält. Der Laubstengel, der aus diesem Untersatz organisch herauswächst, ist gleichfalls im Sechseck gebildet und zeigt plattgedrückt im Durchschnitt die Form eines Rhomboids.

Die Ecken, die bei dieser Form des Stengels auf der innern und äussern Rundung entstehen, hat der Goldschmied durch aufgelöthete und aufgenietete Blattverzierungen, kunstreich ornamentirt, welche die Form von Krabben haben, in ähnlicher Bildung, wie die Spätgothik ihre Ziergiebel durch aufgelegtes Blattwerk belebte. Der Laubschmuck, welcher sich frei und hoch aufliegend nach Aussen hin an der Rundung der Krümmung entfaltet, ist durch Fallen vielfach bechädigt und theilweise abgesprungen. Die Plattseiten der Krümme sind auf beiden Seiten auf den Ecken mit vier spiralförmig gewundenen Cordons eingefasst. Zwischen diesen vorstehenden Trennungsstreifen schlängelt sich ein ciselirtes Laubornament

in Silber, in starker, gehäufter Verästelung, das an je fünf Stellen durch vielfarbige Steine in grober Fassung unterbrochen wird, die an diesem schmalen Rande wie Blumen hervorragen. Die Krümme nimmt eine regelmässige Ausrundung, einen Kreis bildend, wogegen jener sechskantige Laubstengel in einen Blumenkelch ausmündet, von reichem Blätterwerk umgeben, aus welchem ein in Silber getriebenes sitzendes Standbildchen der Himmelskönigin mit dem göttlichen Knaben hervorragt. Durch einen flammenden Strahlenkranz getrennt, erblickt man an der entgegengesetzten Seite ein gleich grosses, in Silber gegossenes und ciselirtes Standbild einer heil. Martyrin, die mit gekröntem Haupte, eine Martyrer- und Siegespalme haltend, den hintern Raum als Standfigur völlig ausfüllt. Die eine Hand dieser Heiligen ist verloren gegangen, dessgleichen auch das entsprechende Symbol; es lässt sich daher nicht mehr bestimmen, welche Heilige diese Figur darstellen soll. Da am Sockel bereits die heil. Katharina und die heil. Margaretha vorkömmt, so ist es wahrscheinlich, dass zu diesem Cyklus der weiblichen Heiligen noch die heil. Agnes hinzuzufügen sein dürfte, welche die altkölnische Kunst stets mit Vorliebe im Verein mit den eben bezeichneten dargestellt hat.

Wie aus der bereits früher angeführten gelehrten Abhandlung unseres seligen Freundes, des Abbé Martin S. J., näher zu ersehen ist, münden die „*curvatura*“ vieler bischöflichen Krummstäbe meistens aus in einem Drachen- oder Schlangenkopf und unterlässt der besagte französische Archäolog es nicht, die symbolischen Gründe anzugeben weswegen man bei den meisten Krummstäben der romanischen und gothischen Kunstepoche dieses Thierornament an der schneckenförmigen Krümme solcher Hirtenstäbe anzubringen beliebte. In der spätern Gothik entwickelte sich an dieser Stelle statt des obengedachten Thierbildes häufig ein Pflanzenornament in Form eines Blumenkelches, auf welchem wie auf einem Piedestal, das Standbild einer Heiligen, meistens der Mutter Gottes „*à deux faces*“, als Relief zum Vorschein tritt. Dieser Blumenkelch, als Basis benutzt, aus welchem in der Regel Halbfiguren sich erheben, war namentlich in der letzten Hälfte des XV. Jahrsunderts in der Holzsculptur, in der Miniaturmalerei und in der Kunststickerei ein beliebtes Motiv, um aus solchen Blüthen einen zusammenhängenden Kreis verschiedener Heiligen hervorsprossen zu lassen. So sieht man auch in dieser Periode den Stammbaum Jesse noch häufig auf diese Weise gebildet, indem die Ahnen des Heilandes, die Könige Israels, aus pflanzenartig gebildeten Blumenkelchen hervorsprossen.

Was die Technik an dem vorliegenden Abtstabe betrifft, so hat der Künstler mit vielem Schwung und mit grosser Verständniss des Technischen dem Rothkupfer die zierlichsten Formen abgezwungen, die überhaupt das schwierige Material nur immer zulässt. Wenn auch die vorhin beschriebenen Statuettchen an dem polygonen Sockel nicht den Fleiss eines geübten Ciseleurs bekunden, so verräth doch das fein ciselirte sitzende Bild der Madonna in der Krümme mit dem reichen, ängstlich behandelten Faltenbruch der Gewänder und die minutiöse Ausarbeitung der Incarnationstheile, dass die Goldschmiedezunft bei Ausgang des Mittelalters im alten Köln eben so reich in der Composition, als auch zierlich und delikat

bei Ausführung der Details in ihren Bildungen zu Werke ging, wie man das ebenfalls an den noch erhaltenen Meisterwerken der berühmten Goldschmiedezünfte der freien Reichsstädte Augsburg und Nürnberg gegen Schluss des Mittelalters bewundert. Täuscht uns ein gewisses Stylgefühl nicht, so möchten wir die Anfertigung dieses Krummstabes in die letzten Jahrzehnte des XV. Jahrhunderts versetzen. Ob in früherer Zeit der vorliegende Stab im Gebrauche der infulirten Aebte der altberühmten Benedictiner-Abtei zu Deutz, in deren Reihe der bekannte Kirchenschriftsteller und Gelehrte „Rupertus Tuitiensis“ glänzte, sich befunden habe, wagen wir nicht zu behaupten, indem uns kein mittelalterliches Inventar der Schätze der Abtei Deutz bekannt geworden ist, worin die vorliegende „*curvatura*“ erwähnt wird. Da derselbe sich jedoch in der Sacristei der ehemaligen Abteikirche heute noch vorfindet, und die Tradition ihn auch als Stab der Aebte von Deutz bezeichnet, so steht nichts im Wege anzunehmen, dass vorliegendes einfache „*pedum*“ zum gewöhnlichen Gebrauche der Aebte der ehemaligen Benedictiner-Abtei Deutz gedient habe. Möglich aber nicht wahrscheinlich ist es, dass dieser bischöfliche Stab bei der grossen französischen Staatsumwälzung zu Ende des vorigen Jahrhunderts von Emigranten über den Rhein gebracht und hier der Kirche zu Deutz anheimgefallen ist, wie dies von einem Reliquienkästchen in Email von Limoges (XII. Jahrhundert) nachgewiesen werden kann, das früher in der Sacristei der heutigen Pfarrkirche zu Deutz sich vorfand und heute in die reichhaltige Sammlung mittelalterlicher Kunstwerke Sr. Hoheit des Fürsten Carl Anton von Hohenzollern-Sigmaringen als Ehrengeschenk übertragen worden ist.

84.

Trinkschale des h. Heribert,

in Form eines Ciboriums, in Silber mit vergoldeten Ornamenten eingefasst.

Höhe 36 Centimeter, Durchmesser der Trinkschale 14 Centimeter. X. u. XV. Jahrhundert.

Dieses interessante Gefäss besteht seiner Form wie seinem Gehalte nach aus zwei der Zeit und dem Stoffe nach sehr verschiedenen Theilen. Das jetzige Gefäss in den bereits ausartenden Formen der Spätgothik, dient nämlich dazu, in der tiefen Aushöhlung der Kuppe und des Deckels, die altehrwürdige Trinkschale, deren sich, der Ueberlieferung nach, der heil. Heribert, Erzbischof von Köln, bedient haben soll, zu bergen. Diese Trinkschale ist, wie es uns scheinen will, aus Buchsbaum angefertigt und mit dem Ansatz eines kleinen Fusses, aus einem Stück gedreht. Dieselbe ist heute stark vom Wurm beschädigt, und

macht ihr vermoderter Zustand den Eindruck, als ob sie in dem Grabe des h. Erzbischofes längere Zeit geruht habe und erst später aus demselben erhoben worden sei. Dieses einfache Behälter in Holz zeigt sich, sobald man die heutige Trinkschale in Silber herausnimmt; diese letztere ist von eigenthümlicher Beschaffenheit und hat es den Anschein, als ob dieselbe, der beweglichen silbernen Kuppe zufolge, früher eine andere Aufbewahrung und Einfassung gehabt habe, zu welcher diese Kuppe als integrirender Theil gehört habe. Dieselbe ist nämlich in ihrer Ausbauchung glatt gehalten. Auf dem Boden derselben sieht man aufgelöthet eine runde Silber vergoldete Platte, die eine merkwürdige Darstellung enthält. In getriebener Arbeit sieht man hier im Brustbilde eine bischöfliche Figur, bekleidet mit der Inful, der Casul und dem Pallium, wie sie ein von einer andern Halbfigur dargereichtes ziemlich geräumiges Trinkgefäss mit einem breiten Fusse und Deckel in Empfang nimmt. Es scheint uns keinem Zweifel zu unterliegen, dass die Ueberreichung dieses Trinkgefässes einen geschichtlichen Grund habe, und wäre es interessant nachzuforschen, inwiefern die in diesem ciborienartigen Gefässe eingeschlossene Trinkschale des heil. Heribert mit der ebenangedeuteten Scene in Verbindung stehe. Es will uns scheinen, als ob in dem Ueberreicher eine Kaiserfigur zu erkennen sei, angethan mit dem Kaisermantel, der Krone und in der Hand den Scepter haltend. Den Empfänger dürfte man alsdann als den h. Erzbischof Heribert selbst bezeichnen, da er auch mit dem erzbischöflichen Pallium bekleidet ist und den auswärts gewandten bischöflichen Krummstab trägt. Auffallend ist es, dass wir bei Gelegenheit einer neulichen sorgfältigen Besichtigung des reichhaltigen Hildesheimer Domschatzes ein ähnliches schalenförmiges Trinkgefäss des heil. Bernward, bekanntlich eines Zeitgenossen des heil. Heriberts, vorfanden. Dasselbe besteht im Aeussern aus zwei schliessbaren Hälften einer Kokusnuss (?) und wird von reichen Einfassungsstreifen im romanischen Style garnirt. Im Innern ist diese Trinkschale zu Hildesheim ebenfalls mit vergoldetem Silberblech ausgefüttert und zeigt vollkommen übereinstimmend mit dem Trinkbecher des h. Heribert in der Tiefe ein getriebenes Relief, darstellend in Halbfigur die bekannte „*majestas Domini*" nämlich den Erlöser in seiner Herrlichkeit. Bei Besichtigung dieser reichverzierten und wohlerhaltenen Trinkschale des grossen Bischofs Bernward zu Hildesheim hat es uns im Hinblick auf das ähnliche Gefäss des heil. Heribert zu Deutz scheinen wollen, als ob im Mittelalter die Bischöfe im Privatgebrauche, sowie auch auf grössern Reisen sich solcher Trinkgefässe häufiger bedient hätten.

Was die Composition und Draperie der Gewänder betrifft, so scheint uns diese getriebene figurale Darstellung, in ziemlich roher Arbeit, dem XI. Jahrhundert anzugehören. Offenbar ist es, dass dieses auf dem Fusse aufgelöthete getriebene Bildwerk ehemals eine andere Bestimmung hatte, und später, ziemlich ungeschickt, hier angebracht worden ist.

Besondere Aufmerksamkeit verdient der äusserst kunstreich gearbeitete Rand, eine geniale Verbindung von romanischem Laubwerk, an welchem jene Perlränder und Fruchtbildungen von Erdbeeren hervortreten, die den reichsten Gestaltungen des spätromanischen Styles, in dem ersten Viertel des XIII. Jahrhunderts

von der Archäologie heute allgemein vindicirt werden. Diese technisch äusserst gelungen ausgeführten Ornamente der spätern Romantik verrathen einen fein gebildeten Geschmack, und den geübten Stichel eines Meisters, wie er uns an den Detailformen des Dreikönigenschreins entgegentritt. Die Kuppe mit diesem Rande schiebt sich ein in eine etwas umfangreichere Trinkschale, im Halbkreise ausgerundet, welche dazu dient, die Trinkschale des h. Heribert von Buxus in ihrer Höhlung aufzunehmen. Durch das Einschieben der ebengedachten Kuppe in das gothische Gefäss, wird natürlich die eben erwähnte Reliquie unsichtbar gemacht, und verdeckt. Um jedoch das im Innern aufbewahrte Trinkgefäss als Reliquie zu Tage treten zu lassen, hat der Goldschmied des XV. Jahrhunderts die äussere silberne Trinkschale an vier Seiten kreisförmig durchbrochen. Diese architektonisch *à jour* geformten Durchbrüche sind heute mit einer rothen ungemusterten Taffetseide hinterlegt. Die silbernvergoldete Einfassungsschale ruht auf einer runden Console, welche nach untenhin mit einem Kamm in gothischem Laubwerke umflochten ist. Aus dieser freistehenden Guirlande ragt nach untenhin, zu einem breiten Fusse blattweise sich entfaltend, ein Laubstengel hervor, der aus dreieckigen Rippen von acht verschiedenen Blattnerven kunstreich zusammengesetzt ist, und zwar entwickeln sich an diesem Ständer sechs Blattstiele in Silber nach untenhin zu einem breiten Rosenblatte mit aufgesetzter, ausgeschweifter und überhöhter Spitze. Die vier andern Blattstiele jedoch, die nach oben kantig hervortreten, und zusammen verbunden, den Ständer des Gefässes bilden, sind vergoldet, mit einer kleinen Gravirung belebt und formiren auf dem Fusstheile ein längliches oben ausgerundetes Blättchen, wodurch die vier Rosenblätter auf eine zierliche Weise getrennt werden und so eine gefällige Vielgestaltigkeit des Pedalstückes erzielt wird. Auch der ziemlich breite Rand des Gefässes entbehrt des Ornamentes nicht, und zeigt sich hier in kleinen Quadraturen das bekannte gothische Nasenwerk. Unter diesem Rande befindet sich ein zweiter silbervergoldeter Rand, der ziemlich breit und glatt gehalten ist. Besonders reich, in den Formen der Spätgothik gestaltet, ist der obere Deckelverschluss des Gefässes, das in Weise einer Halbkugel formirt ist. Der äussere Rand im Durchmesser von 15 Centimeter findet nach obenhin einen reichen Abschluss durch ein *à jour* gehaltenes, gothisches Blattwerk, welches bereits die Formen der ausartenden Gothik deutlich erkennen lässt. Von diesem bekrönenden Laubgesims aus erheben sich vier ornamentirte Streifen, deren Flächen in der Mitte mit einzelnen Perlen besetzt ist. Auf diesen vier Bändern erblickt man als Abschluss und Bekrönung des Deckels vier Rundthürmchen mit einer Bekrönung von Zinnen und spitz ausmündender Bedachung, die nach vier Seiten hin ein Piedestal flankiren, das kreisförmig angelegt ist, und auf seiner obern platten Fläche ciselirte Statuettchen verschiedener Heiligen zur Ansicht treten lässt. Das eine stellt die Madonna mit dem Kinde vor, die beiden andern scheinen den h. Erzbischof Heribert von Köln und den Kaiser Heinrich den Heiligen bildlich darstellen zu wollen. Das vierte Standbildchen fehlt heute. Es unterliegt keinem Zweifel, dass das vorliegende Gefäss nicht als Ciborium angefertigt worden ist, sondern als Gefäss zur Aufnahme und Aufbewahrung jener

oben erwähnten Trinkschale von Holz, dessen sich der heil. Heribert wahrscheinlich auf seinen Reisen nach Italien, als Freund und Rathgeber Otto III, bedient haben mag. Die Hauptbestandtheile des jetzigen Trinkgefässes in Form eines Ciboriums, wie sie eben beschrieben worden sind, rühren offenbar aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts her, wo die kölnischen Goldschmiedemeister ihre Formen schon freier in oramentalem Style zu bilden begannen, und sich von einem architektonischen Zwange nicht mehr so sehr beherrschen liessen. Die ganze Anlage des Fusses sowie des Deckels in seinem eigenthümlichen breit gezogenen Blätterschmuck erinnert an die ähnlichen Formgebungen der berühmten Augsburger Goldschmiedezunft, zu Ende des XV. Jahrhunderts. Bemerkenswerth ist es, dass an dem vorliegenden Gefässe, sowie an den meisten kirchlichen Geräthschaften aus der Mitte des XV. Jahrhunderts, sämmtliche Flächen in Silber angefertigt sind, wohingegen alle ornamentale Ansätze und Verzierungen immer vergoldet worden sind.

85.

Bischöflicher Hirtenstab.

Die obere Ausbiegung in Elfenbein. Der Tradition nach herrührend vom heiligen Heribert, Erzbischof zu Köln.

Grösste Länge 135 Centimeter, grösste Ausdehnung der obern Krümme 14½ Centimeter.
X. Jahrhundert.

Unter den bischöflichen Krummstäben, die sich heute noch in Europa erhalten haben, nimmt unstreitig das vorliegende altehrwürdige bischöfliche „*pedum pastorale*“ eine der hervorragendsten Stellen ein, nicht nur hinsichtlich seiner frühmittelalterlichen Form, sondern auch in Rücksicht auf seine merkwürdige höchst originelle technische Beschaffenheit. Die ganze äussere Form und Beschaffenheit desselben erinnert deutlich an die früh christliche Form der bischöflichen Hirtenstäbe, die heute noch vielfach in der griechischen Kirche eine doppelte Krümmung nach beiden Seiten erkennen lassen, und im Aeussern der Gestalt eines griechischen *T* nicht unähnlich sehen. Die treffliche Abhandlung des verstorbenen Abbé Martin in seinen „*Melanges d'archéologie*“ verbreitet sich weitläufig über die geschichtliche Entwickelung und Gestalt dieser ältern Bischofsstäbe. Auch werden in den vielen Zeichnungen mehrere Krümmen in Elfenbein in Abbildungen nachgewiesen, die mit der vorliegenden Elfenbein-Sculptur Aehnlichkeit haben. Um nicht bereits Gesagtes zu wiederholen, verweisen wir hier im Vorübergehen auf die gediegene Auseinandersetzung des gelehrten französischen Archäologen.

Der eigentliche Stab in einer Länge von 130 Centimeter hat die Ausdehnung, Farbe und Beschaffenheit anscheinend eines Rohres; bei näherer Untersuchung

liessen sich aber deutlich Holzmasern erkennen. Wir sind nicht in der Lage genauer angeben zu können, aus welcher Holzart der vorliegende Stab angefertigt worden ist. Wie es uns scheinen will, ist derselbe als primitiv zu der obern Krümme gehörend zu betrachten. Derselbe ist glatt gehalten und unten mit einer Büchse als Schluss versehen. In seiner obern Ausmündung ist dieser Stab von einem silbernen Abschlusse umgeben, der in seiner grössten Länge von 4¹/₄ Centimeter nach unten hin vier im Dreieck ausgezackte Spitzen zeigt, in denen sich heute noch in scharfen Gravirungen niellirte Darstellungen deutlich erkennen lassen. Zwei dieser Ecken des Beschlages sind ausgefüllt mit dem Bilde der drei Frauen am Grabe, denen der Engel verkündet: *„resurrexit et non est hic“*. An der andern Seite, dieser Auferstehungsscene gegenüber, hat der Künstler den Moment des Herabsteigens in die Unterwelt, in welcher der Herr den Seelen der Gerechten, der Schrift zufolge, den Abschluss des Erlösungswerkes ankündigt und die Thore des verschlossenen Paradieses öffnet, angebracht. Auf dem nur wenig vorspringenden silbernen Rande, der den obern Stab kreisförmig abschliesst, liest man in frühromanischer Majuskelschrift folgendes Legendarium: „+ *Reliquiae Sanctae Marie et sancti Christophori*“. Aus dieser eingravirten Inschrift lässt sich also deutlich entnehmen, dass im Innern des bischöflichen Stabes, dem Gebrauche der Zeit gemäss, Reliquien verschlossen waren. Wahrscheinlich befanden dieselben sich entweder unter dem silbernen Beschlage oder in der innern Höhlung der obern Krümme von Elfenbein, zu deren Beschreibung wir jetzt übergehen wollen. Dieser obere elfenbeinerne Aufsatz des Hirtenstabes besteht, ähnlich einem Antoniuskreuze, als Nachbildung des griechischen Buchstabens *T* aus einem verlängerten Langbalken und einem horizontal darüber gelegten Kreuzbalken ohne Kopfstück. Diese sculptirte Arbeit in Elfenbein zeigt in ihrer Composition und auch in ihrer technischen Durchführung Spuren eines hohen Alters, wie sie den Elfenbeinschnitzarbeiten aus der byzantinischen Epoche vor dem X. Jahrh. eigenthümlich sind. Die bildlichen Darstellungen, welche sich auf beiden Seiten der Krümme dieses Stabes befinden, der in seiner Form einem Krückenstock nicht unähnlich sieht, sind füglich im Zusammenhange aufzufassen mit den figürlichen Bildwerken, die auf der silbernen Einfassung des Stabes niellirt, eben angeführt worden sind. Man erblickt nämlich auf der einen Seite als Basrelief dargestellt in alter byzantinischer Auffassungsweise die Kreuzigung des Heilandes. An den beiden Querbalken befinden sich rechts und links Abbildungen der beiden Hauptgestirne, Sonne und Mond, die beim Hinscheiden des Herrn der Schöpfung ihren Schein verloren. Diese Darstellung der Hauptgestirne des Himmels, die als *„plangentes“* als allegorische Figuren dargestellt, ihr Gesicht verhüllen, fehlt bekanntlich niemals bei analogen byzantinischen Sculpturen, welche die Kreuzigung darstellen. An dem Langbalken des Kreuzes zu beiden Seiten des Gekreuzigten hat der Künstler die beiden Figuren der Passionsgruppe, Johannes und Maria in Halbfiguren anzubringen gewusst. Auf der Kehrseite des Stabes hat der Sculpteur eine zweite Scene zur Anschauung gebracht, welche bei mittelalterlichen kirchlichen Bildwerken sehr häufig wiederkehrt, nämlich das: *„et iterum*

venturus est cum gloria". Man erblickt nämlich hier ebenfalls in halb erhabener Arbeit den Heiland sitzend auf dem Regenbogen, wie er zum zweiten Male als Richter wiederkehrt, umgeben von Engeln. Diese Darstellung, von ältern Schriftstellern, wie früher schon bemerkt, „*majestas Domini*" genannt, hat leider durch den Zahn der Zeiten so sehr gelitten, dass von der Figur des Heilandes nur noch dunkel die Umrisse ersichtlich sind. Auf dem obern Flachtheile dieses bischöflichen Pedums zeigt sich abermal eine merkwürdige Sculptur, die sich auch an dem sogenannten Lotharkreuze in Aachen, desgleichen an älteren byzantinischen Bildwerken häufiger vorfindet. Aus Wolken heraus ragt nämlich, von einem gekreuzten Nimbus umgeben, hervor die Hand Gottes unmittelbar über dem Haupte des Gekreuzigten; eine ältere griechische Darstellungsweise. Diese segnende Rechte galt schon im Frühmittelalter als Symbol für die erste Person der Gottheit, den Vater. Dieselbe weist hin auf den Sohn mit Bezugnahme auf den Spruch: „*hic est filius meus dilectus, in quo mihi complacui*". Die beiden Rundungen des Stabes auf beiden Seiten lassen auf jeder Seite deutlich den geöffneten Rachen eines schön stylisirten Löwenkopfes erkennen, der zweifelsohne an dieser Stelle, unserem Erachten nach, einer symbolischen Deutung fähig und in Beziehung zu setzen ist mit dem königlichen Löwen vom Stamme Juda, dessen Sieg über Tod und Hölle durch die dabei befindliche Kreuzigung angedeutet ist. Die Löwenköpfe treten zierlich auf beiden Seiten aus einer Laubeinfassung hervor, deren Blätterwerk in ihrer Formation deutlich an das griechische Acanthusblatt erinnert. Die Mähnen des Löwenkopfes selbst sind als Planzenornamente stylistisch reich behandelt und zeigen jene eigenthümlichen charakteristischen Bandverschlingungen, wie man sie in Miniaturwerken der spätkarolingischen Kunstepoche sehr häufig anzutreffen gewohnt ist. Leider hat durch eine starke Friction während so vieler Jahrhunderte die Elfenbein-Sculptur dieses Stabes bedeutend gelitten, so dass viele dieser originellen Ornamente undeutlich geworden sind. In Folge eines Falles in früherer Zeit ist es denn auch gekommen, dass heute leider der eine Löwenkopf abgebrochen ist und deswegen mit der Doppelkrümme mittels eines silbernen Umfassungsringes in loser Verbindung steht. Auch scheint nach untenhin der merkwürdige Stab ziemlich verkürzt worden zu sein, so dass man sich heute wohl schwerlich noch eine richtige Vorstellung von dem ehemaligen Umfange der Elfenbeinsculptur machen kann. Das aber dürfte jedenfalls feststehen, dass die Füsse des Gekreuzigten mit dem „*suppedaneum*", so wie die beiden Nebenfiguren Johannes und Maria, die heute nur zur Hälfte ersichtlich sind, ehemals in ihrer Ganzheit unverletzt zu Tage traten. Noch erübrigt es, ein Näheres hinsichtlich der Zeit und des Landes anzugeben, dem vorstehende seltene Sculptur ihre Entstehung zu verdanken habe. Aus allen Details scheint es als ziemlich begründet hervorzugehen, dass das vorliegende eigenthümliche Sculpturwerk aus der Zeit des heil. Heribert herrühre. Dafür legt auch noch ausser den vorhin angeführten charakteristischen Einzelnheiten die Form der Buchstaben, um den untern silbernen Rand, deutlich Zeugniss ab. Dieselben sind nämlich nicht in der ausgeprägten leicht kenntlichen Formation der spätromanischen

Kunstepoche gehalten, sondern sie zeigen noch den Charakter und Typus der spätrömischen Uncialbuchstaben, die bis in die Spätzeit der Karolinger, vom classischen Rom ausgehend, sich traditionell erhalten hatten. Was das Land anbelangt, dem dieses Basrelief in Elfenbein seine Entstehung zu verdanken hat, so dürfte es wohl nicht als eine zu kühne Hypothese angesehen werden, wenn man annähme, dass St. Heribert, der traute Freund und Rathgeber Otto's III., des Sohnes der Theophania, diesen Stab aus dem Lande der griechisch-traditionellen Elfenbeinsculptur, aus Italien, dem Grossgriechenland des Byzantiners, mit heimgebracht habe. Bekanntlich führte der treue Heribert die Leiche des für das Reich zu früh verstorbenen Freundes mit sammt den Reichskleinodien, welche der sterbende Otto seiner Obhut übergeben hatte, aus Italien mit über die Berge in die deutsche Heimath und begrub sie an der Seite des grossen Kaiserhelden Karl in der Pfalzkapelle zu Aachen.

Ebenfalls dürfte eine andere Annahme berechtigt erscheinen, dass nämlich der heil. Heribert dieses fremdartige im Occidente seltener vorkommende Kunstwerk von der Mutter Otto's III., der kunstliebenden griechischen Kaisertochter Theophania, zum Geschenke erhielt, die dasselbe durch griechische Beinschnitzer habe anfertigen lassen. Dagegen dürfte einer dritten Hypothese weniger Gewicht beizulegen sein, die dahin ginge, die in Rede stehende „*curvatura*“ könne vielleicht als Meisterwerk der Sculptur in Elfenbein betrachtet werden, das aus der Schule der kunstgeübten Beinschnitzer herrühre, die der grosse Bischof Bernward von Hildesheim um sich versammelt hatte. Dass ausser heute noch in Hildesheim erhaltenen Kunstwerken in edlen Metallen auch Sculpturen in Elfenbein in den durch den heil. Bernward in Hildesheim gegründeten Kunstwerkstätten angefertigt wurden, lässt sich unter Anderm folgern aus dem Vorfinden eines äusserst reich in Elfenbein geschnitzten Weihkesselchens „*vas lustrale*“, das kürzlich erst bekannt geworden ist und der Inschrift zufolge dem Kaiser Otto III. durch seinen Erzieher, den Bischof Bernward, als Geschenk überwiesen wurde.

In den oben erwähnten *Mélanges d'Archéologie*, *Tom. IV.* pag. 175—256, werden in Abbildung und Beschreibung eine grössere Zahl älterer bischöflicher Stäbe mitgetheilt, unter andern auch solche, die nach beiden Seiten eine Krümme zeigen, wie der vorliegende „*scipio St. Heriberti*“. Eine solche der vorliegenden sehr ähnliche „*curvatura*“ fanden wir ebenfalls in Elfenbein geschnitzt, aus dem XI. Jahrhundert herrührend, in dem städtischen Museum zu Rouen, und existiren auch von derselben Abgüsse in Gyps, wovon wir einen besitzen.

86.

Reliquienschrein des heiligen Heribertus,

mit reichen getriebenen und emaillirten Arbeiten.

Länge 154 Centim., Höhe 63 Centim. 5 Millimet., Breite 42 Centim. 5 Millimeter. XII. Jahrhundert.

Gross ist die Zahl jener älteren christlichen Mausoleen, die aus der Glanzperiode der kirchlichen Goldschmiedekunst, dem XII. Jahrhundert in der Erzdiöcese Köln sich bis zur Stunde noch erhalten haben. Diese umfangreichen Reliquienschreine zeichnen sich meistens durch einen Reichthum von getriebenen Arbeiten und Reliefdarstellungen aus. An vielen derselben treten auch zur weiteren Ausschmückung emaillirte Arbeiten zu Tage, wodurch diesen kostbaren Schreinwerken ein leuchtender Farbenreichthum verliehen wird. Einzig aber in seiner Art und ohne Parallele unter den übrigen grösseren Reliquienschreinen der Erzdiöcese Köln steht jenes unvergleichliche Schreinwerk da, das heute noch, an primitiver Stelle befindlich, die sterblichen Ueberreste eines der ausgezeichnetsten Kölner Erzbischöfe, des h. Heribert, des Freundes und Rathgebers Otto's III., birgt. Dieser kostbare Schrein verdient von Seiten der christlichen Kunstarchäologie deswegen eine besondere Beachtung, weil derselbe mit grossartigen und technisch gelungenen emaillirten Darstellungen aufs Reichste ausgestattet ist, wodurch die Schmelz- und Emailkünste des XII. Jahrhunderts auf der Höhe ihrer ästhetischen und technischen Entwickelung gekennzeichnet werden. Hinsichtlich der Vorzüglichkeit dieser vielen emaillirten Arbeiten, wodurch die Flächen des St. Heribertskastens gehoben und belebt werden, tragen wir kein Bedenken hier die Behauptung aufzustellen, dass von allen Schmelzwerken der romanischen Kunstepoche, die sich dieseits der Alpen aus dem Strudel der Revolutionen gerettet haben, die emaillirten Platten am St. Heribertsschreine zu Deutz unmittelbar die nächste Stelle einnehmen nach den unvergleichlichen Schmelz- und Nielloarbeiten, die den sogenannten Verduner Altar zu Klosterneuburg bei Wien, als das grossartigste und bedeutendste Meisterwerk der Emailleurs aus dem Schlusse des XII. Jahrhunderts, zieren. Nicht allein die vielen figürlichen Emails, sondern auch die meisterhaften und zahlreich getriebenen Arbeiten, die die Flächen des Reliquienschreines zu Deutz bedecken, würden, für sich allein schon betrachtet, der Ruhestätte des h. Heribert einen bedeutenden Vorrang unter den Monumenten der religiösen Goldschmiedekunst des Mittelalters sichern. Es zeigen nämlich die vielen mit grosser technischer Fertigkeit getriebenen ornamentalen und figuralen Bildungen, dass die Goldschmiede des alten Kölns in jenen Tagen, als die Fabrik und die kalte Maschine das Pressen, Prägen und Stampfen noch nicht der freien Handarbeit als Rivalin entgegengeführt hatte, das „*opus productile*“ mit einer grossen Leichtigkeit und Sicherheit zu handhaben wussten, wie sie heute nur noch wenigen Meistern im Fache des Treibens zu eigen sein dürfte.

Nach diesen allgemeinen Voraussendungen über den hohen artistischen und technischen Werth des gedachten Reliquienschreines, sei im Vorbeigehen bemerkt, dass die äussere Form und Grösse desselben sich wesentlich von den übrigen ähnlichen Schreinen unterscheidet, die in kölnischen Kirchen noch mehrfach angetroffen werden. Es stellt nämlich der vorliegende Reliquienschrein in seinem kunstreichen architektonisch gegliederten Aufbaue das Langhaus einer Basilika vor, die ohne Kreuzanlage an den beiden schmälern Kopftheilen flach gegliedert abschliesst. Die beiden Langseiten sind abwechselnd mit getriebenen Bildwerken der Apostel und abwechselnd mit den emaillirten Darstellungen der Propheten geziert. Die Flächen der schräg ansteigenden Bedachung zeigen im reichsten Farbenschmuck in grossen Medaillons emaillirte Bildwerke, vorstellend einzelne Begebenheiten aus dem Leben jenes Erzbischofs, dem die Pietät der Vorfahren bei seiner feierlichen Kanonisation diese kostbare Ruhestätte anfertigen liess. Die beiden schmäleren Kopftheile des Reliquienkastens zeigen in getriebenen Bildwerken den h. Heribert, thronend unter den seligen Himmelsbewohnern gleichsam in dem Momente, wo der Heiland zu dem verherrlichten Diener das „*euge serve bone et fidelis*“ auszusprechen scheint.

Da uns in den beiden folgenden Lieferungen dieses Werkes noch die Beschreibung ähnlicher Reliquiarien in verwandten Ornamentationen und in gleicher Gestaltung, wie das vorliegende sie aufweist, obliegt, und wir bereits Gesagtes später nochmals zu wiederholen befürchten, so dürfte es gerechtfertigt erscheinen, wenn wir hier die Erklärung der vielen Inschriften und Bildwerke wörtlich folgen lassen, die von einer andern sachkundigen Feder bereits früher erschienen ist. Es gebührt Dr. Heuser, Professor im hiesigen erzbischöflichen Seminar, das Verdienst, dass er zuerst im Organ für christliche Kunst*) die Lesung der vielen emaillirten Inschriften an dem St. Heribertsschreine richtig fixirt und historisch näher begründet und dargelegt hat. Indem wir den Wortlaut dieser historischen und sachlichen Erläuterungen folgen lassen, beschränken wir uns darauf, zum Schluss noch einige allgemeinere technische und artistische Bemerkungen hinzuzufügen. Die eine vordere Schmalseite zeigt, in hocherhabener Arbeit, die Mutter Gottes sitzend mit dem Jesuskinde auf dem Schoosse, zu jeder Seite einen Engel, darunter die Inschrift: „*Plena salute ave noxam quae diluis Evae*“. So liess man ihn im Tode zu den Füssen des Bildes der Mutter Gottes ruhen, der er im Leben so kindlich gedient, der zu Ehren er ein Münster zu Deutz errichtet und zu Köln die den Aposteln und ihrer Königin geweihte Kirche neu gegründet hatte. Auf der entgegengesetzten Seite des Schreines ist in gleicher Arbeit der heilige Heribert selbst dargestellt; zu seiner Seite zwei Figuren, welche die Ueberschrift als die von ihm unzertrennlichen Genossen bezeichnet: „*Has praesul Christi vitae socias habuisti*“. Diese beiden Figuren sind durch die nebenbei befindlichen Worte, die eine als „*Charitas*“, die andere als „*Humilitas*“, be-

*) Vergl. No. 19 und 20 des „Organ's für christliche Kunst“ von Fr. Baudri, im Oct. 1855.

zeichnet, welche Tugenden auch in der That in dem reichen Kranze seiner Heiligkeit besonders hervorstrahlen. Ueber seinem Haupte erblickt man in einem runden Medaillon das Bild dessen, dem der Heilige mit demüthiger Liebe in seinen Brüdern gedient hat; die linke Hand trägt ein Buch mit den Worten „*Ego sum, qui sum*“, die rechte ist segnend über St. Heribert ausgestreckt, zum Zeichen des grossen Lohnes, den der Herr seinem getreuen Knechte auf Ewigkeit verliehen hat.

An der untern Langseite sind, wie schon bemerkt, die Apostel dargestellt und zwar in sitzender Stellung; jeder hat ein offenes Buch in der Hand, und die auf demselben vertheilten Artikel des apostolischen Glaubensbekenntnisses stellen sie als diejenigen dar, welche die frohe Botschaft des Heiles zur Erleuchtung und Beseligung der Welt aller Creatur verkündet haben; wahrlich ein passender Schmuck für den Schrein eines so apostolischen Bischofes. So folgen sich an der einen Seite die h. h. Petrus, Andreas, Jacobus, Johannes, Bartholomäus und Thomas; an der andern Seite: Paulus, Jacobus, Philippus, Matthäus, Simon und Judas. Ueber den Aposteln zieht sich eine Ueberschrift hin, nämlich goldene Majuskelbuchstaben in blauem Email, welche die Wirksamkeit der Apostel, und somit auch die ihres treuen Nachfolgers, des heiligen Heribertus, nach ihren verschiedenen Richtungen, als erleuchtend und Gnade spendend und die Gläubigen regierend, in folgenden Versen darstellt:

Hic fontes Helij, sunt hic panes duodeni
Hic qui Jacob species, sic tot lapides radiantes
Ordine bisseno, virtutis dogmate pleno,
Fulget apostolicus per fulva metalla senatus:
Nempe rigans, satians, tenebrarum devia vitans
Iste Syon solidat, quam terno robore quadrat,
Sicque Dei trini per bis duo climata mundi
Vera fides per eum longum firmatur in aevum.

Die quadratischen Vertiefungen, in denen die Apostel sitzen, sind durch kleine Pfeiler gebildet, und auf diesen finden sich in Email vierzehn Propheten dargestellt, an deren Spitze man David und Moses erblickt, vielleicht mit Beziehung auf die auch in dem h. Heribertus verbundene geistliche und fürstliche Gewalt. Auf David folgen: Isaias, Zacharias, Ezechiel, Habakuk, Oseas und Sophonias; auf Moses: Daniel, Jeremias, Malachias, Nahum, Joel und Amos. Jede dieser vierzehn Figuren hält eine geöffnete Rolle in der Hand, die, nach unten sich entfaltend, eine Stelle aus ihren Schriften enthält, welche die Wirksamkeit der Apostel schildert; zugleich wird gerade dadurch das schönste Lob dem h. Heribert ertheilt. Wir lassen diese Stellen hier folgen, bei einer jeden den Namen dessen anzeigend, der sie hält.

David: *In omnem terram exivit sonus eorum.*

Isaias: *Quam speciosi pedes evangelizantium pacem.*

Zacharias: *Isti sunt filii olei splendorum, qui assistunt dominatori universae terrae.*

Ezechiel: *Congregabo vos de populis et adunabo de terris.*

Habakuk: *Justi in fide sua vivent.*

Oseas: *Tempus requirendi dominum cum venerit qui docebit vos justitiam.*

Sophonias: *Dabo vos in nomen et in laudem omnibus gentibus.*

Auf der andern Seite:

Moses: *Sancti eritis, quia et ego sanctus sum.*

Daniel: *Qui ad justitiam erudiunt multos quasi stellae in perpetuas aeternitates.*

Jeremias: *Dabo vobis pastorem juxta cor meum.*

Malachias: *Orietur vobis timentibus nomen meum sol justitiae.*

Nahum: *Ecce super montibus pedes evangelizantis et annuntiantis pacem.*

Joel: *Filii Syon, laetamini in domino quia dabit vobis doctores justitiae.*

Amos: *Et suscitavi de filiis vestris in prophetas et de juvenibus vestris nazaraeos.*

Auf sie beziehen sich die Verse, die am untern Rande den Schrein umziehen:

Patres legales, virtute viri speciales,
Legis doctores, justitiae monitores
Nube sub obscura praecognoscendo futura,
Quem praedixerunt, Christi regnum meruerunt.
Quem patriarcharum generosa stirpe creatur,
Ordo prophetarum praesagus vaticinatur
Christum venturum, vitaeque statum reparari,
Hostem casurum, veterem culpam vacuari.

Gehen wir nun zu den zwölf Darstellungen der beiden das Dach bildenden Langseiten über. Sie sind auf runden Medaillons in Email ausgeführt und führen uns die Hauptereignisse im Leben des h. Heribertus von der Geburt bis zum Tode vor, und zwar die sechs ersten in der Weise, dass jedes Medaillon, durch seinen Halbmesser getheilt, zwei Darstellungen enthält; um jedes Bild läuft eine aus zwei lateinischen Hexametern bestehende erklärende Inschrift:

1) Die Geburt St. Heribert's.

Der h. Heribert, der von so vielen Tugenden strahlen und so Viele auf dem Wege des Heils erleuchten sollte, wurde gleich bei seiner Geburt durch eine besondere Begnadigung ausgezeichnet. Wunderbarer Glanz erfüllte das Zimmer in der Nacht, als er geboren wurde, und zu gleicher Zeit träumten sein Vater Hugo und ein Jude, Namens Aaron, der sich Geschäfte halber bei ihm befand, die Decke des Zimmers, wo die Mutter lag, öffne sich und ein Stern strahle mit Sonnenhelle auf das Gesicht des Neugebornen. Dieses Ereigniss ist in dem ersten Bilde dargestellt, in der obern Hälfte ist in der Mitte das Zimmer, wo, von ihren Frauen umgeben, Thielmidis mit ihrem kleinen Heribertus liegt; links von demselben schläft der Vater Hugo, rechts der Jude Aaron; oben erscheint ein Stern, der seine Strahlen auf das Kind, den Vater und den Juden entsendet;

in der untern Hälfte sitzt der Vater, dem der Jude seinen Traum und einer der Frauen freudig erzählt, dass der Traum mit der Wirksamkeit, die sie gesehen, übereinstimme. Die Unterschrift lautet:

Magnificae prolis notat ortum visio solis,
Hoc praevidit ita pater ejus et Israelita.

2) Studien St. Heribert's.

In dem obern Theile des Bildes übergiebt der Vater den kleinen Heribertus seinem Lehrer. Bezeichnend für den Charakter der Zeit ist die Scene in der Ecke dieser obern Hälfte; der kleine Heribertus sitzt auf einem niedrigen Schemel, beschäftigt, die Buchstaben auf eine Tafel zu schreiben: a, b, c, d, sind schon fertig; vor ihm steht der Lehrer mit einer grossen Ruthe. In der untern Hälfte ist Heribertus, schon etwas älter, in einem wissenschaftlichen Gespräche mit seinen Lehrern begriffen dargestellt. Ein solches Bild durfte nicht fehlen, da seine Biographen die hohe philosophische und theologische Bildung, die er auf mehrern der berühmtesten Bildungs-Anstalten seiner Zeit geschöpft, so besonders hervorheben. Die Umschrift ist:

Doctori natum tradit pater erudiendum,
Disputat atque docet, quem gratia coelica replet.

3) St. Heribert erhält die Diakonats-Weihe und wird kaiserlicher Kanzler.

Mit der Ausbildung seiner grossen Geistes-Anlagen gingen bei St. Heribert die Fortschritte in der Vollkommenheit Hand in Hand; er dachte daran, sich ganz von der Welt zurückzuziehen, als er nach seiner Vaterstadt Worms zurückberufen wurde. Der dortige Bischof Hildebald hatte seinen Werth erkannt, und ernannte ihn zum Probst seiner Domkirche, nachdem er ihm die Weihe eines Diakons ertheilt hatte. Der alternde Bischof glaubte in ihm seinen würdigen Nachfolger zu erblicken, aber die Fürsehung hatte ihm einen andern Bischofstuhl zugedacht, dessen alten Glanz er mit neuer Heiligkeit mehren sollte. Während aber die Demuth St. Heribert's sich schon damals auf zu hoher Stufe glaubte, ward ihm eine Stelle zu Theil, die ihm einen hervorragenden Platz im Reiche einräumte: Otto III. machte ihn zu seinem kaiserlichen Kanzler und veranlasste ihn auch die Priesterweihe zu empfangen, die er zugleich mit Bruno, der später als Gregorius V. den päpstlichen Thron bestieg, erhielt.

Auf diese Züge aus dem Leben unsers Heiligen bezieht sich das dritte Bild. In der obern Hälfte sieht man den Bischof Hildebald, ihm die Diakonats-Weihe ertheilend; interessant ist hier die Form des Manipels, welches am untern Ende bedeutend breiter ist, als in seiner Länge. In der untern Hälfte sitzt der Kaiser Otto III. auf dem Thron und reicht St. Heribert das Reichs-Siegel. Die Umschrift lautet:

Hic fit levita vir clarus celibe vita,
Cancellaturae rex hunc investit honore.

4) St. Heribert wird zum Bischof von Köln erwählt und vom Papste bestätigt.

Während St. Heribert mit dem Kaiser in Italien weilte, starb Erzbischof Evergerus von Köln, der grosse Wohlthäter der Abtei St. Martin, wo sein Vorgänger Warinus die Mitra und den Fürstenmantel mit dem demüthigen Gewande des h. Benedict vertauscht hatte. Als Zwiespalt über die Wahl seines Nachfolgers ausbrach, vereinigte der Domprobst Wezelinus die Gemüther, indem er auf Heribert hindeutete, den eine einstimmige Wahl als Erzbischof bezeichnete. Mit dem alten Hirtenstabe der kölnischen Kirche zogen die Abgesandten über die Alpen an das Hoflager des Kaisers, welcher der Wahl freudig beistimmte und dem Gewählten, der sich zur Beruhigung eines Aufstandes in Ravenna befand, die Nachricht mit den kurzen Worten schrieb: *Otto imperator Heriberto salutem, Coloniam et pallii cubitum unum.* (Kaiser Otto wünscht dem Heribert Wohlergehen, Köln und eine Elle Pallium.) Gar sehr erschrak bei dieser Nachricht Heribert, der in seiner Demuth schon früher das Bisthum Würzburg ausgeschlagen hatte; allein der Wille des Papstes machte seinen Bedenken ein Ende, indem er den Willen Gottes in dem seines Stellvertreters verehrte. Unser Bild zeigt nun in seiner obern Hälfte den Kaiser, und zwar wie es eine Zeit lang Brauch war, durch Ueberreichung des Hirtenstabes unsern Heiligen mit den Regalien des Bisthums belehnend; in der untern Hälfte sehen wir zum Zeichen der päpstlichen Bestätigung den Papst sitzen, vor dem auf einem Tische das Pallium liegt. Die Umschrift besagt:

Ex regis dono datur hic sacra virga patrono,
Praesulis insigne plenum dat papa benigne.

5) St. Heribert zieht über die Alpen und hält seinen Einzug in Köln.

Das obere Feld zeigt uns die Heimreise über die Berge, die St. Heribert antrat, sobald er zu Rom vom Papste Sylvester II., den einige als seinen alten Lehrer bezeichnen, das Pallium erhalten hatte. Das untere Feld zeigt den Einzug in Köln. Am Tage vor Weihnachten in der Nähe dieser heiligen Stadt angekommen, schickte er das Pallium und die übrigen Insignien seiner Würde voraus und hielt dann, in frommes Gebet versunken, barfuss, wie ihn auch diese Abbildung in ihrer untern Hälfte zeigt, seinen Einzug in seine bischöfliche Stadt, in der bittern Kälte von dem Feuer glühend, welches der Herr auf die Welt gesandt, von Bischöfen, die zur Feier gekommen, geleitet, an der Thür des Domes von dem Klerus mit Kreuz und Weihwasser empfangen und dann zu dem alten steinernen Stuhle der Kölner Erzbischöfe geführt, den er so würdig einnehmen sollte. Die Freude der Kölner hatte sich auch durch äussern Schmuck gezeigt, namentlich war der Dom mit Kränzen und Lichtern aufs Herrlichste geschmückt. Die Umschrift lautet:

Mons transit montes sparsurus lumine valles,
Suscipit optatum plebs Pontificem sibi gratum.

6) St. Heribert wird zum Bischof geweiht.

Die Weihe wurde in dem zweiten Hochamte des Weihnachtstages in dem Dome von den Suffragan-Bischöfen der Erzdiöcese Köln vorgenommen. Mit einem merkwürdigen Zusammentreffen öffnete sich das Evangelienbuch, als es ihm nach der Vorschrift des Pontificats aufgelegt wurde, bei den Worten: (Luc. 4, 14) *„Spiritus domini super me; propter quod unxit me; ad evangelizandum pauperibus misit me.“* Worte die so treffend das Wirken unseres Heiligen bezeichnen. Zu dieser Weihe führt uns das Bild: im obern Felde ist die Prüfung dargestellt, die nach alter Vorschrift der Weihe vorher gehen soll; um die Fähigkeit und Würdigkeit des zu Weihenden festzustellen; im untern Felde erblickt man die heilige Handlung selbst, und zwar die Salbung des Hauptes und das Auflegen des Evangelienbuches. Die Umschrift besagt:

Hic subit examen miseris vir juge levamen,
Unctio sancta datur personaque digna sacratur.

7) Die Gründung der Abtei zu Deutz.

Während die bisherigen Darstellungen uns bis zur Weihe St. Heriberts im Dome zu Köln geführt haben, geben uns die sechs Darstellungen der andern Seite drei verschiedene Scenen aus seinem spätern Leben als Erzbischof von Köln. Ausserdem, dass die Form der Medaillons selbst eine etwas andere ist, enthalten dieselben auch nicht mehr jene Abtheilung in zwei Theile.

Die erste Darstellung bezieht sich auf die Stiftung der Abtei zu Deutz. Es war ein Lieblingsplan St. Heriberts und seines kaiserlichen Freundes und Herrn gewesen, zu Ehren unserer lieben Frau und zum Heile ihrer eigenen Seelen eine Abtei zu gründen, und sie hatten beschlossen, dass, wenn der Tod einen von ihnen vor der Ausführung dieses Planes überrasche, der andere mit Hinzuziehung der Güter des Verstorbenen die Gründung vollbringe. Kaum hatte nun St. Heribert die Leiche Otto's III., an dessen Sterbebette er in Italien gestanden, nach Aachen geleitet und nach dem Wunsche desselben in dem Chor des Münsters U. L. F. begraben; so schritt er zur Ausführung des frommen Vorhabens. Ueber den Ort durfte er nicht mehr im Zweifel sein. Die allerseligste Jungfrau war ihm im Traume erschienen und hatte ihm die Stelle angegeben, an der sich jetzt die Deutzer Kirche erhebt. Auf dem Bilde sehen wir nun in der Mitte in rundem Kranze die allerseligste Jungfrau, rechts ruht der h. Heribertus, links sein Nachfolger Piligrinus, der freigebige Wohlthäter der Deutzer Abtei, beide kenntlich gemacht durch die neben sie geschriebenen Namen. Oben im Bilde sieht man die Arbeiter fleissig mit dem Kirchenbau beschäftigt. Die Umschrift sagt:

Visitat ecce, pater, te luminis inclyta mater,
Templi vota probans, formam signans, loca monstrans.

8) Die Erscheinung des Kreuzes.

Die Fundamente der Kirche waren ausgeworfen, und es galt nun, ein Kreuz zu bereiten, welches daselbst aufgerichtet werden sollte; mit aller Mühe kamen die

Arbeiter nicht gehörig damit zu Stande, und so manchen schönen Baum sie auch fällten, sie verwarfen ihn immer wieder als nicht recht passend. Da befand sich eines Tages St. Heribert auf einem ihm gehörigen Gute. Er liess sich seinen Mittagstisch in dem Obstgarten desselben bereiten und beim Essen zufällig aufsehend, erblickt er einen Birnbaum vor sich, dessen Aeste ein natürliches Kreuz bildeten. Er liess den Baum sogleich fällen, behauen, und nachdem er ein Christusbild zu demselben hatte anfertigen lassen, war das Kreuz der Deutzer Abtei fertig. Auf unserem Bilde begegnen wir nun St. Heribert am Tische, verwundert jenen Baum erblickend; auch sehen wir die Arbeiter schon beschäftigt, den Baum zu fällen. Die Form desselben ist die des alten Kreuzes in Maria im Capitol: die beiden Arme erheben sich in stumpfen Winkeln, ein Beweis mehr, dass man auch in jener Zeit die Christusbilder nicht immer mit fast rechtwinklig ausgebreiteten Armen am Kreuze darstellte. Die Umschrift heisst:

In mensa visus extensus in arbore Christus,
Pontifici sanctae fit causa crucis faciendae.

9) Die Procession um Regen.

Dieses Bild versetzt uns wieder in die heilige Stadt Köln. Es war eine grosse Dürre in den rheinischen Landen, und die Ernte drohte zu Grunde zu gehen; da schrieb St. Heribert einen dreitägigen Bittgang aus, um durch die Fürbitte der Heiligen eine Abwendung dieses göttlichen Strafgerichtes zu erflehen. Ohne Zweifel war man am ersten Tage vom Dome nach St. Severin gezogen; denn seit bei der Uebertragung der Reliquien des h. Severin von Bordeaux zurück nach Köln eine lange Dürre plötzlich dem fruchtbarsten Regen gewichen war, ziehen die Kölner bis zum heutigen Tage bei drohender Trockenheit vor Allem zu dieser Kirche, um St. Severin, den die Kirchenlieder noch immer den besondern Vater der Stadt nennen, um seine Fürbitte anzurufen. *(Sancte Pater Severine, majestati fer divinae preces pro familia.)* Am zweiten Tage ging der Erzbischof mit der Procession von St. Severin nach St. Pantaleon, diesen Weg, den seit St. Severin so viele Kölner Bischöfe betend gewandelt. Beide Kirchen lagen damals noch weit vor der Stadt, und während St. Severin schon seit Jahrhunderten ein herrliches Münster war, strahlte St. Pantaleon in dem neuen Glanze, den der h. Erzbischof Bruno ihm verliehen, denn dieser hatte für diese Kirche Reliquien von dem Leibe des h. Pantaleon erhalten, und noch lebten viele Leute zu Köln, welche mit der grossen Procession nach Pantaleon gezogen waren, als diese Reliquien dahin von Rom übertragen wurden. Zwar stand die alte Kirche nicht mehr, bei welcher der heilige Reinold gelebt und zu der sich der h. Bruno so gern aus der Unruhe der Stadt zurückgezogen hatte; aber es war noch immer ein stilles Plätzchen des Gebetes, wohin der Lärm der gewerbreichen Stadt nicht drang. Hierhin zog also die Procession von St. Severin. Als der Zug an die Stelle gekommen war, wo einst St. Severin die Freudengesänge der Engel über die Aufnahme St. Martin's in den Himmel gehört hatte, sahen die Gläubigen, wie eine weisse Taube, die schon früher Einige über St. Heribert hatten schweben sehen,

dreimal um sein Haupt flog, und Alle glaubten, der heilige Geist habe zeigen wollen, ein wie lieber und getreuer Arbeiter ihr Erzbischof sei. Unser Bild zeigt uns die Taube mit der Inschrift: „*Spiritus sanctus*“, und auch die Procession ist dargestellt, wie sie in St. Pantaleon einzieht, wo die Mönche des von dem seligen Erzbischof Bruno bei dieser Kirche gestifteten Benedictiner-Klosters ihn mit dem Rauchfasse empfangen. Hier hielt St. Heribert die heilige Messe und entliess dann die Gläubigen mit dem erzbischöflichen Segen. Er selbst ging auch nach Hause zurück, von nichts redend, als von der Grösse seiner Sünden, die diese Dürre auf das Volk herabgezogen hätten. Zu Hause angekommen, legte er, wie einst St. Scholastica, das Haupt mit den gefalteten Händen auf den Tisch und betete im Stillen. Als er es wieder erhob, strömte der Regen herab, und das Jahr wurde ein überaus fruchtbares. Dieses Wunder ist in der Ecke dieses Bildes dargestellt, wir erblicken St. Heribert, aber das Haupt nicht mehr auf den Tisch gelegt, sondern dankbar erhoben; denn auch den Regen sehen wir auf dem Bilde in dichten Strömen herabfliessen. Die Inschrift besagt:

Vota pater dum fert sacer huic se Spiritus infert,
Cumque Deum placat reserans coelos pluviam dat.

10) Die Heilung des Besessenen.

Es war wieder zu Köln und zwar bei der Römerfahrt am Palmsonntage, wo das in diesem Bilde dargestellte Ereigniss Statt fand. Die Römerfahrt war bis St. Maria im Capitol gekommen, der Erzbischof stand auf der Anhöhe und die Procession um ihn und am Fusse des Hügels, wo jetzt die Häuser stehen. Er predigte und zwar von dem Falle unserer Stammeltern im Paradiese durch die Verführung des Teufels, und wie Christus uns von dem Falle wieder erhoben und den Teufel überwunden habe. In lautloser Stille hörten die Schaaren der Gläubigen auf die Predigt ihres heiligen Erzbischofs, da erscholl plötzlich grässliches Geheul, das der über die Rede des Bischofs wüthende Teufel einen Besessenen ausstossen liess. Dieser Unglückliche war Allen bekannt; an viele Gnaden-Orte hatten ihn seine Verwandten geführt, um Heilung flehend, und so führten sie ihn auch in Ketten, weil er oft gefährliche Anfälle hatte, der Procession nach. Als St. Heribert den Unglücklichen vernahm, fing er an zu beten, und siehe der Besessene wurde plötzlich ruhig und bat seine Wächter in ganz sanftem Tone, ihm seine Ketten abzunehmen, indem er von der Besessenheit befreit sei. Und von dem Augenblicke an war er für immer von seiner schrecklichen Heimsuchung erlöst. Auf unserem Bilde sehen wir den Besessenen, den man im Hintergrunde noch mit gefesselten Händen erblickt, dankbar vor St. Heribert knieen, vor den Augen zahlreicher, Palmen tragender Zuschauer, die Zeugen seiner Heilung, wie früher seiner Besessenheit waren. Die Umschrift sagt:

Viribus antiqui praesul rapiens inimici,
Praedam salvavit, hanc daemone deus spoliavit.

11) Versöhnung St. Heribert's mit Heinrich dem Heiligen.

Böse Zungen, deren es zu allen Zeiten gegeben, hatten den heil. Kaiser Heinrich II. gegen unseren Erzbischof aufgeregt, und mit nicht sehr freundlicher Gesinnung kam das Haupt des heiligen römischen Reiches im Februar des Jahres 1020 den Rhein herab nach Köln gezogen, wo Stadt und Bischof ihn mit alter Treue und gewohnter Ehrfurcht empfingen, ohne seinen, wie er meinte, gerechten Zorn beschwichtigen zu können. Aber der Himmel selbst übernahm es, diese in der Liebe zu Gott so einigen Herzen zu versöhnen. In der Nacht des 18. Febr. erschien dem Kaiser ein ehrwürdiger Greis im bischöflichen Gewande (man meinte, es sei St. Petrus selbst gewesen) und sprach: „Hüte Dich, o Kaiser noch ferner gegen den Diener Gottes Heribert zu sündigen.“ Dadurch von der Grundlosigkeit seines Verdachtes überzeugt, bat der heil. Kaiser unsern heil. Erzbischof am anderen Tage demüthig um Verzeihung, und vor Allen umarmten und küssten sie sich einander dreimal zum Zeichen der Versöhnung. Damit noch nicht zufrieden, ging der Kaiser nach Mitternacht, nachdem im Dome die Metten gesungen waren, in den Palast des Bischofs, der damals noch am Dome stand, und als er ihn da nicht fand, in die Kirche des h. Johannes am Domhofe (die alte Hofkapelle der Kölner Erzbischöfe), wo St. Heribert manche Nacht im Gebete zuzubringen pflegte. Hier fiel er demüthig zu den Füssen unseres heil. Erzbischofes nieder und bat ihn nochmals um Verzeihung. Lange weilten sie im frommen Gespräche, und dem Kaiser wurde hier auch kund, dass sie sich in diesem Leben nicht mehr sehen würden.

Diese Scenen bilden den Gegenstand unseres Bildes. Man sieht den Kaiser den Bischof umarmen, und an der Seite vor einem Altar, auf dem Kelch und Leuchter steht, den Kaiser, um Verzeihung bittend, vor dem Bischofe, der ihn aufhebt, knieen. Bei St. Heribert liest man die Worte: *Amplius non videbimus faciem nostram.* Die Umschrift lautet:

Corda cruenta necat venia dum rex bene placat,
Iram pontificis, ter praebens oscula pacis.

12) Tod St. Heribert's.

St. Heribert wusste, dass sein Tod herannahe, und darum machte er sich noch einmal auf den Weg durch das Erzbisthum, um die Gnadenorte und heiligen Reliquien zu verehren und die Gläubigen nochmals selbst zu ermahnen, zu belehren und zu segnen. So war er auch nach Neuss, der alten Römerstadt, gekommen. Hier überfiel ihn ein heftiges Fieber, und alsbald schickte er Boten nach Köln in die Abtei Gross-Martin und liess den Abt Elias zu sich nach Neuss entbieten, um bei ihm zu beichten und die heiligen Sterbe-Sacramente zeitig zu empfangen. Dieser ertheilte ihm denn auch die letzte Oelung und reichte ihm die heilige Communion. Hierauf liess unser heil. Erzbischof sich auf dem Rheine nach Köln fahren und, sobald das Schiff gelandet, sich sogleich in den Dom tragen, und vor dem damals schon alten und durch das wenige Jahre vorher vollbrachte Wunder des Erzbischofs Gero neuberühmten Kreuze sich auf die Erde legen. Hier ver-

harrte er lange im Gebete, sich und seine Herde Gott und dem h. Petrus empfehlend. Von da trug man ihn in die alte kaiserliche Pfalz, die, ein Geschenk Karls des Grossen an den Bischof Hildebald, noch immer den Kölner Erzbischöfen zur Wohnung diente. Weinend umstanden ihn die Geistlichen, die er mit der Hoffnung auf den Himmel tröstete. Dann verschenkte er Alles, was er noch besass, Einiges zum Andenken an seine Verwandten und Freunde, Einiges seiner Dienerschaft, Einiges an die Kirchen, das Meiste erhielt Christus in den Armen, die er stets als seine Brüder, ja, als seine Herren und Fürsprecher bei Gott geehrt hatte. So ging er aus diesem Thale der Thränen in die Freuden des Himmels hinüber am 16. März im Jahre des Herrn 1021, nachdem er länger als 22 Jahre auf dem Stuhle des h. Maternus gesessen hatte. Unser Bild zeigt uns ihn in zwei Darstellungen, als Leiche und wie er, umgeben vom Klerus mit Kreuz und Rauchfass und vom Volke, ins Grab gesenkt wird. Die Umschrift ist:

Hic pater insignis meritis rutilans velut ignis,
Fit requie tutus Paradisi, carne solutus.

Seinen heiligen Leib fuhr man über den Rhein und setzte ihn in der Kirche der Deutzer Abtei vor dem Altar bei, unter einem grossen Zusammenlaufe von Geistlichen und Gläubigen. Hier ruhte er, von vielen Wundern verherrlicht, bis zum 30. August des Jahres 1147, wo er feierlich erhoben und in den Reliquienschrein übertragen wurde, nachdem er von dem h. Papste Gregor VII. feierlich in die Zahl der Heiligen aufgenommen worden war.

Nachdem im Vorstehenden in grösseren Umrissen die vielen figuralen Darstellungen mit ihren bezüglichen Inschriften historisch gedeutet worden sind, erübrigt es noch, über den Werth der kunstreich getriebenen Arbeiten, die den Schrein auf seinen vier Flachtheilen beleben, so wie über den technischen Werth der figuralischen und ornamentalen Emaillirungen einige allgemeinere Andeutungen hinzuzufügen, resp. unsere Vermuthung über die Zeit und den Ort der Entstehung dieses Prachtschreines schliesslich folgen zu lassen. Wie früher schon angedeutet worden ist, thronen an den unteren Langseiten des St. Heribertus-Kastens, auf reich verzierten Sedilien sitzend, die als Hautreliefs getriebenen, 24 Centimeter grossen Statuetten der Apostel. Hinsichtlich ihrer Composition tragen dieselben den strengen Styl-Typus und hierarchischen Ernst der von Byzanz ererbten Kunstweise noch deutlich zur Schau. Betrachtet man die technische Ausführung dieser, mit vielem Schwung getriebenen Bildwerke, und erwägt man die Schwierigkeiten, die im XII. Jahrhundert bei dem „*opus propulsatum*“ sich herausstellten, so muss man unbedingt zugeben, dass auch die Technik, trotz dem dass sich in den anatomischen Körpertheilen noch manche Härten ergeben, als künstlerisch untadelhaft bezeichnet werden muss. Ein Vergleich dieser sitzenden Bildwerke, mit jenen getriebenen Apostel-Statuetten an dem im I. Bande des vorliegenden Werkes beschriebenen Dreikönigenschreine, zeigt zur vollen Evidenz, dass, der Zeitfolge nach, die Bildwerke am Heribertusschreine fast um ein halbes Jahrhundert älter sind und die Kunst des Treibens in figürlichen Darstellungen gegen Schluss des

XII. Jahrhunderts jene Höhe erstiegen hatte, die der Goldschmied fünfzig Jahre früher schwerlich zu erreichen vermocht hatte. Einen grösseren artistischen Werth, nicht nur in compositorischer Beziehung, sondern auch in Hinsicht der technischen Ausführung, zeigen jene vielen zierlichen Ornamente, theilweise der animalischen, theilweise der vegetabilischen Schöpfung angehörend, mit welchen die Flachtheile der Bedachung der in Rede stehenden „*arca*“ ausgefüllt sind. Es sind nämlich, wie früher bemerkt, auf jeder Bedachungsfläche sechs grosse Emailmedaillons angebracht, die durch Pilaster in vielfarbigem Schmelz in sechs Felder abgetheilt werden. Die Zwickel, die durch diese Emaillirungen auf der Bedachung nicht ausgefüllt werden, sind mit dünnen Blechen belegt, die durch die reichsten Ornamente in getriebener Arbeit gehoben werden. Jene Bedachungsfläche des Heribertschreines, auf welcher die emaillirten Medaillons angebracht sind, die blos eine grössere Darstellung auf einer Fläche zeigen, ist an den durch die Medaillons nicht ausgefüllten Stellen bedeckt mit getriebenen Arabesken in vergoldetem Rothkupfer, während die entgegengesetzte Seite des Schreines an den parallelen Stellen getriebene Ornamente in Silberblech zeigt. Es dürfte schwer sein, die figürlichen Darstellungen auf diesen dünn getriebenen Blechen mit Sicherheit zu deuten. Innerhalb jeder Quadratur sind nämlich von reichem Laubwerk mit Thierornamenten durchflochtene Kreismedaillons ersichtlich, im Durchmesser von 5 Centimeter, innerhalb welcher je zwei und zwei gegenübergestellte sitzende Bildwerke als Basreliefs dargestellt sind. Wie es den Anschein hat, sind diese Bildwerke, gegenüberstehend, im Zwiegespräch begriffen, und dürfte als nicht zu kühne Hypothese der Annahme Zulass gegeben werden, dass jedesmal durch die nämliche Figur die verschiedenen Leidenschaften und Kämpfe veranschaulicht werden sollen, die im Leben des Einzelnen sich geltend machen. Die Arabesken, die diese Medaillons umgeben, sind mit grossem Schwung und technischer Bravour in derselben Weise gearbeitet, wie man sie in verwandter Form an den spätromanischen Capitälen des XII. Jahrhunderts in Menge antrifft. Die getriebene Arbeit ist mit grösserer Energie und mit höhern Reliefs in dem stärkern Rothkupfer erzielt worden, als das auf der andern Seite in dem sehr dünnen Silberblech der Fall ist. Diese zweite Seite der Bedachung, die die sechs Darstellungen aus dem Knaben- und Jünglingsalter des heil. Heribert in Email zeigt, lässt in den Vertiefungen der Quadrate, die diese sechs Rundmedaillons umfassen, dasselbe System der Ornamentation in getriebener Arbeit erkennen, wie dasselbe im Vorhergehenden beschrieben worden ist. Die Medaillons auf dieser Seite sind von ähnlichen reichstylisirten Laub- und Thierornamenten umzogen und treten schwach, als Relief, in sehr dünnem Silberblech auf. Geübte Techniker, die wir zu Rathe gezogen haben, gaben ihre Meinung dahin ab, dass die sämmtlichen im dünnen Bleche getriebenen natur-historisch belebten Ornamente auf beiden Bedachungsflächen nicht aus freier Hand mit dem Punzen getrieben, sondern dass diese Metallbleche durch Prägung über Metallstanzen hervorgerufen worden seien. Als Beleg für diese Annahme kann angeführt werden, dass die getriebenen Metallbleche viel zu dünn gehalten sind, als dass eine Treibung

aus freier Hand mit Fug angenommen werden könnte. Auch kehren nach gleichen Zwischenräumen dieselben Darstellungen und Ornamente gleichförmig wieder zurück, was nicht der Fall sein dürfte, wenn diese Basreliefs durch freie Handarbeit erzielt worden wären.

Es würde uns bei Beschreibung des vorliegenden Schreinwerkes zu weit führen, wenn wir es versuchen wollten, ausführlicher den grossen Kunstwerth zu beleuchten und auch noch die technische Präparation der vielen emaillirten Bildwerke zu besprechen, die auf allen Seiten die Flächen des St. Heribert-Schreines zieren. Es sei deswegen gestattet, nur in grössern Umrissen den eigenthümlichen Werth der vielen Emails hierorts hervorzuheben, die sich in dieser Vortrefflichkeit an keinem anderen religiösen Kunstwerke der Erzdiöcese in verwandter Weise vorfinden. Vor Allem ziehen die Aufmerksamkeit des Beschauers auf sich die, 17 Centimeter 3 Millimeter im Durchmesser grossen Rundmedaillons, die auf den Flächen der Bedachung angebracht sind. Dieselben scheinen zwar in einer und derselben Werkstätte, jedoch von zwei verschiedenen Meistern angefertigt worden zu sein. Sechs Medaillons nämlich, auf welchen mehr die Jugendgeschichte unseres Heiligen dargestellt ist, sind auf dünnen Platten in Rothkupfer emaillirt, die ziemlich flach gehalten sind, wohingegen die sechs übrigen Medaillons auf der andern Fläche auf starkem Rothkupfer ziemlich hoch gehalten von einer andern Hand emaillirt zu sein scheinen, und zwar in farbigen Schmelzen, die auch in Hinsicht der Farbenstimmung von den sechs übrigen Medaillons sich unterscheiden. Diese emaillirten Medaillons, in grosser Perfection der Technik, sind zu rechnen zu den „*émaux champlévés,*“ wie sie als charakteristisch für die Emailleurs des alten Kölns an den vielen noch erhaltenen Schmelzwerken aus dem XII. Jahrhundert ersichtlich sind. Indem wir auf das vortreffliche Werk des M. J. Labarte*) hier vorübergehend hinweisen, worin das Technische und Geschichtliche der mittelalterlichen Schmelzkunst ausführlich behandelt worden ist, bemerken wir nur, dass das „*émail champlévé*“ dadurch erzielt wird, dass der Emailleur auf einer starken Kupferplatte mit dem Stichel eine Fläche ausgräbt, innerhalb welcher er seine Schmelzflüsse anbringen will. Nur die Umrisse seiner figürlichen Darstellungen lässt er in dünnen Linien erhaben vorstehen, damit durch diese Einfassungslinien seine vielfarbigen, eingelassenen Schmelze abgegrenzt werden. Charakteristisch für die Emails der früh-kölnischen Schule ist der Umstand, dass sämmtliche Incarnationstheile der vielen Figuren auf diesen zwölf Rundmedaillons blos in Contouren auf vergoldeter Fläche angedeutet sind, die in Weise der Niello's an dem Verduner Altar im Kloster Neuburg mit einem schwarz-bläulichen Email ausgefüllt sind. Wenn schon diese grossen Rundplatten mit ihren vielen historischen Darstellungen für das Studium der Bekleidung und der Gewandung im XII. Jahrhundert sowohl auf kirchlichem als profanem Gebiete von Belang sind, so haben auch die architektonischen Darstellungen, die sich in grosser Abwech-

*) Jul. Labarte, Recherches sur la peinture en émail dans l'antiquité et au moyen age. Paris 1856.

selung in vielfarbigem Schmelz auf diesen Platten dargestellt finden, für die Archäologie ein besonderes Interesse, und das um so mehr, als auf dem einen Medaillon, auf welchem der Empfang und der Einzug des heil. Heribertus als neuerwählter und bestätigter Erzbischof in seine Kathedralkirche zu Köln bildlich vorgeführt wird, Einige eine adäquate Abbildung und Darstellung der älteren romanischen Domkirche zu Köln haben erkennen wollen. Wir lassen es dahin gestellt sein, ob durch diese künstlerisch improvisirte Architektur mit ihren Mauern, Zinnen und Thürmen mehr die damalige Stadt Köln mit ihren Thoren und Befestigungswerken dargestellt oder ob der Empfang des neuen Erzbischofs von Seiten seiner Klerisei beim Eintritt in seine Domkirche, was wir weniger glauben, hat angedeutet werden sollen. Hingegen bietet ein anderes Rundmedaillon im Durchmesser von kaum 6½ Centimeter ein grösseres Interesse, indem hier für sich gesondert ein Kirchbau in vielfarbigem Schmelz dargestellt ist. In ziemlich unbeholfener Weise hat hier der Emailleur zur Anschauung gebracht eine romanische Kirche mit doppelten Absiden, wie man sie an den grösseren Kirchen zu Mainz, Worms, Speier, St. Godehard zu Hildesheim und anderswo häufiger antrifft. Die eine Choranlage flankiren, wie immer, zwei kleine Thürme, und über dem Mittelschiff erhebt sich eine kleine kuppelförmige Anlage. Wenn man in dieser Darstellung nicht ein willkürliches architektonisches Ornament finden will, sondern die bildliche Wiedergabe einer in Köln damals vorfindlichen Kirche, so dürfte man zu der Annahme sich berechtigt erachten, dass in diesem Emailwerk annähernd entweder die alt-romanische Domkirche Kölns copirt sei oder aber selbst jene Abtei-Kirche zu Deutz, die im Vereine mit Kaiser Otto III. jener grosse Bischof gebaut und reich dotirt hatte, dessen irdische Ueberreste in diesem Behälter niedergelegt sind. Ausser den ebengedachten zwölf grossen Emailplatten auf den Bedachungsflächen des St. Heribertus-Kastens finden sich auch noch auf eben diesen Bedachungsflächen reich emaillirte Pilaster, die auf der einen Seite einfacher gehalten, mit Capitälen und Sockel versehen sind, die jedoch auf der andern Seite sich zu breiten ornamentalen Bändern entwickelt haben. Diese 4½ Centimeter breiten Ornamentstreifen auf der einen Fläche des Reliquienkastens zeigen in der Länge von 7 Centimeter vielfarbige Schmelzwerke in romanisch stylisirtem Laub, abwechselnd mit quadratischen bildlichen Darstellungen in Niello's auf Goldgrund, wodurch offenbar die verschiedenen christlichen Tugenden dargestellt werden sollen, die in dem Leben des heil. Heribertus besonders hervorleuchten. Es sind nämlich in diesen zehn Quadraten in Halbfiguren allegorische Darstellungen mit rothem Heiligenschein zur Anschauung gebracht, die mit Gewalt das Haupt einer dabei befindlichen kleineren Figur niederhalten und zu erdrücken scheinen, bekanntlich die im Mittelalter gebräuchliche symbolische Darstellung der Tugenden, die das entgegengesetzte Laster mit grosser Kraftanstrengung niederhalten und beherrschen. Diese sieben Bandstreifen auf der einen Bedachungsfläche werden nach oben und unten durch kleine Halbmedaillons abgeschlossen im Halbmesser von 5 Centimeter, die in vielfarbigem Schmelz die neun Chöre der Engel veranschaulichen sollen, in deren selige Gemeinschaft der Heilige bereits eingegangen

ist, dessen Gebeine, dem grossen Tage der Auferstehung entgegenharrend, hier eingeschlossen sind.

Den grössten künstlerischen Werth haben unstreitig jene interessanten Emails, die auf vierzehn 24 Centimeter langen und 5 Centimeter 3 Millimeter breiten Metallstreifen in höchster Vollendung der Technik dargestellt sind. Auf diesen breiten Metallstreifen von Rothkupfer, die auf beiden Seiten das sitzende Bildwerk der Apostel als stützende Pfeiler umgeben, erschaut man stehend die 19 — 20 Centimeter grossen Bildwerke der Propheten, die unbedingt als die vorzüglichsten figürlichen Darstellungen zu betrachten sind, welche überhaupt an dem Schreine zur Geltung kommen. Es ist nämlich die Composition dieser Patriarchen und Propheten des alten Bundes in einer grossen Kraft und Würde gehalten, wodurch dieselben als die Säulen und die Träger des neuen Bundes angedeutet werden sollen. Diese Kerngestalten, besonders aber die Bildwerke des Königs David und Moyses, verrathen ein ausgezeichnetes compositorisches Talent, das es bereits in dieser frühen Zeit verstand, sich möglichst frei und selbstständig in figürlichen Bildungen zu bewegen, ohne den Einfluss byzantinischer Vorbilder ängstlich zuzulassen. Auch die Härten des Styles sind hinsichtlich der Anatomie bei diesen Darstellungen ziemlich vermieden. Was die technische Ausführung dieser meisterhaft componirten Bildwerke betrifft, so muss gesagt werden, dass diese Schmelzwerke das Werk der Emaillirkunst des XII. Jahrhunderts auf der Höhe der Entwickelung erscheinen lassen. Dahin sind zu rechnen nicht nur die wachsenden Farbenschattirungen, wie sie in dem fliessenden Faltenwurf dieser vierzehn Figuren vorkommen, sondern auch insbesondere die Anwendung eines fleischfarbigen, schönen Emails, wodurch das Incarnat der Köpfe und der Hände durchgehends mit grosser Meisterschaft wieder gegeben worden ist im Gegensatz zu den in Gold emaillirten Incarnationstheilen der figürlichen Darstellungen der zwölf obengedachten Rundmedaillons.

Was die Entstehungszeit des in Rede stehenden Prachtschreines betrifft, so ist vorerst an der Jahreszahl 1147 festzuhalten, die unser früher belobter Vorgänger bei der historischen Beschreibung der vielen Bildwerke des Heribertskastens als das Jahr der Anfertigung aufgestellt und angegeben hat. Leider hat derselbe es unterlassen die Quelle näher anzugeben, worauf er diese seine Behauptung stützt.

Urtheilt man nach dem Totaleindruck, den dieses christliche Mausoleum auf den aufmerksamen Beschauer macht, der sich in den Gebilden romanischer Goldschmiedekunst weiter umgesehen hat, so dürfte man für die Gesammtanlage in ihren architektonisch einfach gehaltenen Formen obige Jahreszahl als Entstehungszeit des gedachten Prachtschreines unbedingt zulassen. Indessen scheint sowohl die Composition als die grosse technische Meisterschaft, womit die vielen Emails und kleinen getriebenen Bildwerke in Silberblech ausgeführt sind, eher für die Entstehungszeit desselben in dem letzten Viertel des XII. Jahrhunderts Zeugniss ablegen zu wollen.

Viele Jahrhunderte hindurch haben die Gläubigen der Erzdiöcese Köln ihre Andacht vor dem Prachtschreine verrichtet, der die irdischen Ueberreste des grossen kölnischen Erzbischofs, des h. Heribert birgt. Viele Jahrhunderte haben es nicht vermocht den unvergleichlich grossartigen Schrein jener reichen Zierrathen zu entkleiden und zu berauben, die im Vorstehendem weiter beschrieben worden sind. Selbst die grosse französische Revolution, die mit räuberischer Hand sowohl im In- als im Auslande sich an den Grabstätten grosser Todten zu vergreifen keine Scheu hatte, zumal wenn sie von edlem Metall waren, hat glücklicher Weise den Heribertsschrein unangetastet gelassen, weil ihr wahrscheinlich der geringe metallische Gewinn nicht bedeutend genug erschien. Nur kleinere Unbilde vergangener Zeiten, im Bunde mit dem Ungeschmack und dem verschönernden Unverstand Einzelner, die der Grabstätte des h. Heribert eine sogenannte Restauration angedeihen liessen, haben dem gedachten Meisterwerke mittelalterlicher Goldschmiedekunst nicht nur erheblichen Schaden zugefügt, sondern auch dasselbe in seinen äussern Flächen mit einem dichten Schmutzfirniss gänzlich überstrichen. So kam es, dass, als in den jüngsten Tagen der Heribertskasten längere Zeit im erzbischöflichen Museum für Viele wieder zugänglich und sichtbar geworden war, von mehrern Seiten der Wunsch ausgedrückt wurde, es möchte in nicht zu ferner Zeit sich ein Wohlthäter finden, der die nicht unbedeutenden Kosten für eine gründliche stylgerechte Wiederherstellung des gedachten Schreinwerkes grossmüthig bestreite. Dieser Wunsch ist in neuester Zeit dadurch in Erfüllung gegangen, dass Se. Hoheit, der Fürst Carl Anton zu Hohenzollern-Sigmaringen, Höchstdieselben durch Ankauf ähnlicher Kunstwerke viele Schätze für das Vaterland bewahrt und gerettet haben, grossmüthig die nicht unbedeutenden Mittel bewilligt haben, um durch Meisterhand den Schrein genau und streng in jenen Formen wieder herstellen und verjüngen zu lassen, wie derselbe ursprünglich aus der Hand der alten „*confraternitas aurifabrorum*" zu Köln im XII. Jahrhundert hervorgegangen ist.

Auf Wunsch des genannten fürstlichen Geschenkgebers erhielt F. X. Hellner in Kempen, der als Meister im Treiben und Ciseliren sich in jüngster Zeit auf dem Gebiete der kirchlichen Goldschmiedekunst einen namhaften Ruf verschafft hat, den ehrenvollen Auftrag, die vielen sehr beschädigten Bildwerke und ornamentalen Details des Reliquienschreines, unbeschadet seiner stylistischen Eigenthümlichkeiten, im Geiste und der Form der kunstsinnigen Anfertiger wieder zu ergänzen und herzustellen. Unter der überwachenden Leitung eines eigens ernannten Ausschusses vom Vorstande des christlichen Kunstvereins hat der ebengedachte Meister schon längere Zeit die Restaurationsarbeiten begonnen und in der schwierigen Technik des Treibens gegenwärtig sämmtliche figuralen Bildwerke des besagten Reliquienschreines in einer Weise wieder hergestellt, dass der Vorlage dieser Wiederherstellungsarbeiten die überwachende Commission ihren vollen Beifall nicht versagen konnte. Dank der fürstlichen Grossmuth, wird in wenigen Monaten der trefflich wiederhergestellte, kostbare Reliquienschrein der Deutzer Pfarrkirche als dauernde Zierde wieder zurückgegeben werden und alsdann an einer neuen wohlversicherten Stelle

eine solche Aufstellung erfahren, dass dieses Palladium der Erzdiöcese nicht nur den frommen Besuchern der Einwohner von Deutz und Köln leichter als seither zugänglich wird, sondern dass es auch fortan auswärtigen Kennern und Verehrern mittelalterlicher Kunst bequemer und würdiger vorgezeigt werden kann.

Ehemalige Kirchenschätze der Abtei zu Deutz.

Der Schatz der Liebfrauenkirche jener Abtei, die zufolge einer Uebereinkunft zwischen Otto III. und dem heil. Heribert nach dem Tode des Erstgenannten im Jahre 1003 vom heil. Heribert gestiftet und von ihm und seinem Nachfolger Piligrin mit reichen Gütern ausgestattet worden, muss ehemals bedeutend gewesen sein. Indessen trug die Lage der Kirche in dem befestigten Castell Deutz, Köln unmittelbar gegenüber, viel dazu bei, dass sie zu verschiedenen Zeiten in bürgerlichen und religiösen Zwistigkeiten Kölns bedeutende Verluste zu erleiden hatte. So erlebte die Stiftung des heil. Heribert im Jahre 1376, 1585 und 1632 schwere Zeiten und wurde in diesen Perioden die gedachte Abtei-Kirche, und deren reiche Schätze durch feindliche und Feuers-Verheerung hart heimgesucht. Viele werthvolle Schätze aus alter Zeit scheinen in diesen Katastrophen untergegangen zu sein, so dass zu Zeiten des kölnischen Chronisten Gelen der damalige kirchliche Kunst- und Reliquienschatz sehr zusammengeschmolzen gewesen sein muss, indem derselbe nur wenige Ueberbleibsel in der Deutzer Abtei in seinem Geschichtswerke namhaft macht.

So führt Gelen in seinem Werke: „*de magnitudine Coloniae*“ an, dass sich die Gebeine des Stifters der Abtei-Kirche Unserer lieben Frau zu Deutz in einem silbernen Sarkophage aufbewahrt fänden. Es ist das unstreitig jener unvergleichlich kostbare Schrein, den heute noch die Pfarrkirche zu Deutz besitzt und den wir unter No. 84. ausführlicher beschrieben und abgebildet haben. Auch des Stabes *(scipio)* erwähnt Gelen, dessen wir im Vorhergehenden Erwähnung gethan haben. Andere werthvolle Ueberreste und Kleinodien des heil. Heribert in kunstreichen und kostbaren Fassungen, wovon ebenfalls der alte Chronist spricht, scheinen bei Aufhebung der Abtei verloren gegangen zu sein; dahin ist noch zu rechnen der reichsculptirte Elfenbeinkamm des h. Heribert.

Es pflegte nämlich bei der Consecration des Bischofs im Mittelalter, nach der Salbung des Hauptes, das Haupthaar mit einem reichgeschnitzten „*pecten eburneum*“ wieder geordnet und gekämmt zu werden. Zur Erinnerung an diese bischöfliche Salbung und Weihe wurde der Consecrations-Kamm fortwährend in hohen Ehren gehalten. Mit demselben Kamme wurde auch das Haupthaar des Bischofs geordnet, wenn er ferner nach Anlegung sämmtlicher Gewänder als Pontifex celebrirte. Derselbe Kamm folgte dem verstorbenen Oberhirten in das Grab.

Dem Gebrauche des Mittelalters, den verstorbenen Bischof in feierlichen Pontificalgewändern zugleich mit dem *„pecten consecrationis"* zu beerdigen, verdankt man heute noch das Vorfinden von mehreren älteren bischöflichen Kämmen. So machen wir hier im Vorbeigehen auf den interessanten, heute noch in der Pfarrkirche zu Siegburg vorfindlichen mit sculptirten Greifen verzierten Kamm des grossen Anno aufmerksam, der sich im Grabe bei den Gebeinen dieses heil. Erzbischofs vorgefunden hat. Auch zu Iburg im Hannöverschen zeigt man noch zugleich mit dem alten Messgewande von kostbarem tyrischen Purpur den Consecrations-Kamm des Bischofs Benno von Osnabrück.

Bei Besichtigung des heute im städtischen Museum zu Köln befindlichen in Elfenbein sculptirten Kammes mit der bildlichen Darstellung der Kreuzigung Christi fühlten wir uns zu der Annahme hingezogen, dass dieses in byzantinisirendem Style mit reichen Ornamenten verzierte Geräth jener bischöfliche Kamm sein dürfte, der ehemals dem heil. Heribert zugehört habe. Die Sculpturen auf diesem prachtvollen Kamm zeigen nämlich die grösste Aehnlichkeit mit den in Elfenbein geschnitzten ornamentalen und figuralen Darstellungen, wie sich dieselben auf dem vorhin beschriebenen Stab des h. Heribert vorfinden.

Gelen unterlässt auch nicht bei der Aufzählung des Schatzes der ehemaligen Abtei-Kirche zu Deutz auf das Messgewand des heil. Heribert hinzuweisen. Glücklicher Weise findet sich dasselbe wohlverwahrt daselbst noch vor. Dieses seltene Gewand, in einem äusserst kostbaren und prachtvollen Cendelstoffe von goldfarbiger Seide gehalten, hat dieselbe Form und den gleichen Schnitt, wie das documentirte Messgewand des h. Willigis zu Mainz, des h. Bernward zu Hildesheim und des h. Bernhard zu Brauweiler.

Wir werden im Anhange dieses Werkes das ebengedachte seltene Messgewand des heil. Heribert näher besprechen und bei dieser Gelegenheit die Beschreibung der *casula* des grossen Albertus hinzufügen, die sich heute noch in der St. Andreas-Kirche zu Köln vorfindet, in welcher auch die Gebeine desselben beigesetzt worden sind.

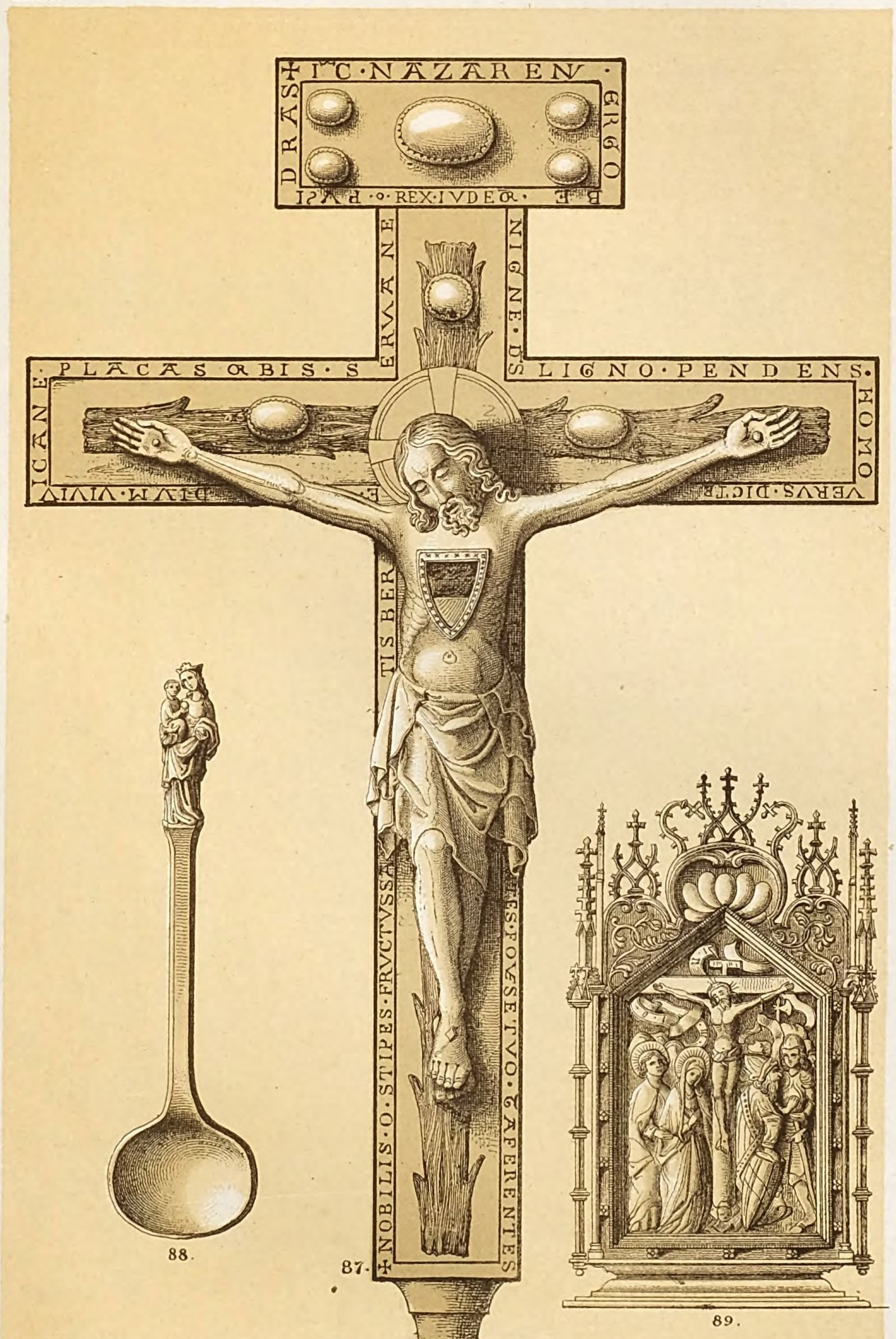
Unser oftgedachter Gewährsmann unterlässt es nicht, bei der Beschreibung des Kirchenschatzes der ehemaligen Abtei Deutz auf einige sehr merkwürdige stoffliche Reliquien aufmerksam zu machen, die daselbst vormals aufbewahrt wurden. Man zeigte nämlich daselbst noch zu seiner Zeit den Leibgürtel der h. Ursula und andere Ornatstücke derselben berühmten kölnischen Martyrin.

Gelen hebt an dieser Stelle hervor, dass sowohl dieser Gürtel, als auch die übrigen Gebrauchsgegenstände der h. Ursula den Stempel des höchsten Alterthums zur Schau trugen und durch ihre grosse Einfachheit die Entstehung in so früher Zeit hinlänglich bethätigten.

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.

XXV.

Minoriten-Kirche, St. Maria i.d. Kupfergasse und St. Georg.



88. 87. 89.

Weber & Deckers lith. Cöln.

Aus

verschiedenen Kirchen Kölns.

Mittelalterliche Kunstgegenstände

I. in der Minoriten-Kirche.

Seite

87) Altarkreuz als Reliquiarium in vergoldetem Kupfer. XIV. Jahrh. Taf. XXV. Fig. 87 3

II. in St. Maria in der Kupfergasse:

88) Kelchlöffelchen in vergoldetem Silber, XIV. Jahrhundert. Taf. XXV. Fig. 88 . . 5

III. aus St. Jacob (ehemals St. Georg):

89) Kusstäfelchen in Silber, XVI. Jahrhundert. Taf. XXV. Fig. 89 7

87.

Altar-Kreuz,

ein Reliquiarium in vergoldetem Kupfer.

Grösste Länge 1 Meter 20 Centimet.; Breite der Querarme 78 Centimet.; grösste Länge des Crucifixes 64 Centimeter. XIV. Jahrhundert.

Die Minoritenkirche in Köln besitzt heute von ihrer ehemaligen kunstreichen Ausstattung keine Gefässe mehr, die von der Höhe der Entwickelung kirchlicher Goldschmiedekunst im XIII. Jahrh. Zeugniss ablegen können. Die Stürme einer spätern kunstfeindlichen Zeit haben das Alles zerstört, was der fromme Sinn der Vorfahren an kostbaren liturgischen Gefässen und Gewändern zur Zierde der hiesigen Minoritenkirche geschafft hatte. Glücklicher Weise hat sich unter den übrigen Gebrauchsgeräthschaften, die sämmtlich aus der Blüthezeit des Zopfes herrühren, ein Kreuz noch aus der Abtei Brauweiler in die Minoritenkirche durch letztwillige Schenkung gerettet, das seiner Ausdehnung nach als das grösste Vorsatz- und Altar-Kreuz betrachtet werden kann, das sich in der Diöcese Köln in edlem Metall heute noch vorfindet. Das Kreuz selbst, in Rothkupfer gefertigt, hat eine grösste Breite von 14 Centimeter; der äussere Rand desselben, in Breite von 2½ Centimeter, tritt, in Rothkupfer gehalten, nach allen Seiten hin stark vor. Als Ornamente erblickt man in diesem vorspringenden Rande energisch eingravirt eine Inschrift, bestehend aus spätromanischen Majuskelbuchstaben, die in leoninischen Versen folgendes Legendarium enthält:

„*nobilis o stipes fructu satis ubere dives*
vivificante plagas orbis serva antequam*)
ergo benigne Deus in ligno pendens homo
verus hic te quaerentes voceas et vota ferentes."

Die breitere Vertiefung des Kreuzes in einer Ausdehnung von 10 Centimeter lässt auf feuervergoldetem Glanzgrunde in Rothkupfer einen Kreuzesstamm in naturalistischer Auffassung erkennen. Hinter dem Haupte des Gekreuzigten erblickt man einen grossen Nimbus im Durchmesser von 17 Centimeter, der im Innern mit einem breiten Malteserkreuze geziert ist. Ueber dem Kreuze selbst erblickt man als „*titulus crucis*" eine viereckig längliche Platte in der Länge von 28 Centimeter bei einer Breite von 14 Centimeter, die in ihren vier Ecken mit grossen Krystallpasten verziert ist. In der Mitte dieses Aufsatzes ist ein grösserer Krystall in runder Schleifung angebracht, der im Durchmesser 8 Centimeter misst. Dasselbe System der Ornamentation mit Krystallpasten ist auch an den obern Kreuzbalken

*) Das letzte Wort durch Abkürzung undeutlich.

zu beiden Seiten des Nimbus beibehalten. Leider fehlt gegenwärtig dieses stattliche Ornament an dem untern Fussbalken, und sind daselbst nur noch die Anbohrungen ersichtlich, in welchen ehemals diese Bergkrystalle mit zierlichen Fassungen befestigt waren. Wenn nun schon das ebengedachte Kreuz in seiner idealen Gestaltung als Siegeszeichen der Erlösung für das Studium der christlichen Kunst von Interesse ist, so dürfte die figürliche Darstellung des Gekreuzigten selbst in mehr als einer Beziehung ein noch grösseres Interesse von Seiten der Kunstarchäologie beanspruchen. Der Gekreuzigte selbst ist nicht mehr in jener idealen Weise als Gott herrschend und regierend vom Kreuze aus aufgefasst und dargestellt; es ist nicht mehr jener Christus, der, auf dem Suppedaneum mit beiden Füssen nebeneinander stehend, das „*stabat benedicens in cruce*“ veranschaulicht, sondern der Körper des Heilands soll in der vorliegenden Situation mehr die leidende Menschheit im Gekreuzigten veranschaulichen. Deswegen sind bereits die Wundmale, der berühmten Vision der h. Brigitta zu Folge, mit Nägeln durchbohrt, was bei der frühern Auffassungsweise nicht der Fall war. Auch der in früherer Periode noch gebräuchliche Holzblock fehlt unter den Füssen und beide sind über einander gelegt nur von Einem Nagel durchbohrt. Wahrscheinlich zeigte sich primitiv auf dem Haupte des Gekreuzigten die Dornenkrone, die jedoch in den letzten Jahrhunderten beseitigt und durch eine neue Königskrone in der Weise der Renaissance ersetzt worden ist. Von besonders schöner Entwickelung und Stylisirung ist das Lendentuch des Gekreuzigten, dessen Draperie frappant an den Faltenwurf der Sculpturen erinnert, wie derselbe seit dem Beginn des XIV. Jahrh. von den Bildhauern Kölns behandelt zu werden pflegte. Dieses „*perizonium*“ liegt in reichem Gefälte gehäuft zu beiden Seiten des Gekreuzigten, während der Unterkörper desselben durch ein bis zu den Knieen heruntersteigendes Schürztuch bedeckt wird. Von grosser technischer Vorzüglichkeit und mit vieler Naturwahrheit ist der Kopf des Gekreuzigten in getriebener Arbeit formirt. Derselbe ist in dem Momente dargestellt, wie er das Haupt neigt und spricht: „Es ist vollbracht“. Auch Brust und Oberkörper des Gekreuzigten sind mit ziemlicher Beachtung der anatomischen Vorschriften, wie es der Styl des Jahrhunderts zuliess, aufgefasst und durchgeführt.

Damit der „*corpus*“ des Gekreuzigten von ziemlicher Ausdehnung durch einen starken Druck keinen Schaden nehme, so ist das Innere desselben mit Holz ausgefüllt und sind daher die einzelnen getriebenen Silberbleche, welche die verschiedenen Körpertheile formiren, mit kleinern Nägelchen auf der ebengedachten Unterlage befestigt.

Dass das ebenbeschriebene Christusbild ehemals als Reliquiarium auf einem Kreuzaltare aufgestellt war, beweist das Vorhandensein einer ausgehöhlten Kapsel auf der Brust des Crucifixes in Herzform, die unter Glasverschluss, von Perlen umgeben, Reliquien erkennen lässt, welche der Inschrift zu Folge von den Aposteln Simon und Juda herrühren. In dem zierlich profilirten Rande, der in vergoldetem Silber diese herzförmige Kapsel umgibt, gewahrt man nach kleinern Zwischenräumen, als Füllung in der Hohlkehle, kleinere Vierpassrosen, die wir in ähnlicher Weise als feststehendes Ornament an den profilirten Randeinfassungen reicherer

Gefässe aus der Periode Carls IV. wahrgenommen haben. Hinsichtlich der Entstehungszeit des in Rede stehenden Altarkreuzes, das wohl seiner grossen Ausdehnung wegen niemals ein besonderes Fussgestell gehabt hat*), fügen wir hier noch hinzu, dass nicht nur die noch stark romanisirenden Majuskelbuchstaben der Inschrift, sondern auch die obenberührte Darstellungsweise des Gekreuzigten mit der stark markirten Draperie des Schürztuches zum deutlichen Belege dienen, dass das vorliegende stattliche Meisterwerk der Goldschmiedekunst in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts von Kölnischen Goldschmieden Entstehung gefunden habe. Es gereicht dem jetzigen Rector der Minoritenkirche zum bleibenden Verdienste, dass er bei dem in den vierziger Jahren erfolgten Absterben eines bejahrten Canonicus dieses nachweislich aus der Abtei Brauweiler herrührende, grossartige Kreuz erworben und dasselbe einer von den Kölnern bevorzugten Lieblingskirche dauernd zugeeignet hat, die in neuster Zeit durch die Grossmuth und Gabefreudigkeit eines ausgezeichneten Kölner Bürgers, des Rentners Richartz, mit grossem Kostenaufwande im Innern und Aeussern stylgerecht, im Geiste des ersten Erbauers wieder hergestellt werden wird.

Die Minoritenkirche in Köln, in welcher ehemals viele adlichen Familien ihre Familiengräber besassen und die auch wegen der zahlreich darin aufgehängten Wappenschilder und Waffen vom Volke „die Ritter-Kirche" genannt wurde, besass ehemals einen reichen Kirchenschatz, bestehend aus werthvollen liturgischen Gewändern, Reliquiarien und Kleinodien, die in der geräumigen und schön construirten Sacristei aufbewahrt wurden. Heute ist das Alles im Strudel politischer Umwälzungen verschwunden und hat Gelen bei der Nachfrage nach den ehemaligen Kleinodien der Ordenskirche der *„fratres minores"* in einem numerischen Verzeichnisse angegeben, was sich zu seiner Zeit noch vorfand. Ausser reich gearbeiteten und werthvollen Reliquienbehältern bewunderte man im Schatze der Minoritenkirche ehemals fünf verschiedene in Silber getriebene Standbilder, welche die Reliquien verschiedener Heiligen enthielten. Gelen fügt nicht hinzu, ob unter diesen *„statuae argenteae"* Brustbilder oder vollständige Statuetten zu verstehen seien; das Letztere scheint das Wahrscheinlichere zu sein.

88.

Kelchlöffelchen

in vergoldetem Silber.

Länge 8½ Centimeter. XIV. Jahrhundert.

Der Gebrauch der Löffel im profanen Leben reicht bis ins höchste Alterthum und dürfte mit der Bereitung flüssiger Speisen, die in kleinern Quantitäten

*) Der lange eiserne Zapfen von dickem Metall, der an dem untern Balken sich als Zunge zuspitzt, scheint anzudeuten, dass mit diesem Theile das vorliegende Kreuz in die Predella oder die Lichterbank eines Altares eingeschoben werden konnte.

genossen wurden, als gleichzeitig angenommen werden. Auch der Gebrauch der Löffel in der Kirche bei der Feier des h. Opfers stammt aus frühchristlicher Zeit wie das bei ältern liturgischen Schriftstellern ausführlicher zu ersehen ist. Bei der Feier der h. Messe bediente man sich seit der ältesten Zeit zweier verschiedengestalteter Löffel. Der eine grössere derselben, in Form einer Seihe, den die älteren Schatzverzeichnisse „*colum, colatorium*" oder auch „*Syon*" nennen, wurde liturgisch dazu benutzt, um den dargebrachten Opferwein, ehe man denselben in den Kelch goss, durch diesen löffelartigen Behälter zu giessen und zu reinigen. Dieser Löffel hatte deswegen in seinem untern Behälter mehrere feine Löcher. Ein anderer kleinerer Löffel fand jedoch schon im frühen Mittelalter in mehrern Kirchen des Abendlandes bei der Feier der h. Messe seine Anwendung, um mit demselben aus dem Messkännchen einige Tropfen Wasser zu nehmen, die dem zu consecrirenden Weine beim „*offertorium*" hinzugefügt wurden. Dieses zweite, einfache Löffelchen führte zum Unterschiede von dem obengedachten Reinigungsgefässe in ältern Schatzverzeichnissen den Namen „*cochlear, coclear.*" Noch eine dritte Abart von Löffel kommt seit den Tagen des Mittelalters bis zur Stunde noch bei gottesdienstlichen Verrichtungen vor: es ist das jenes „*cochlear,*" womit der Priester den Weihrauch aus dem Schiffchen (*naviculum*) in das Feuerbecken des Rauchfasses einlegt.

Nur wenige Exemplare von mittelalterlichen Löffelchen, die zu den beiden letztgenannten kirchlichen Handlungen gebraucht werden, finden sich heute noch in reicherer Formentwickelung vor. Nicht leicht dürfte in den verschiedenen Kirchen des Rheines bis zur Stunde, im liturgischen Gebrauche befindlich, sich ein Löffelchen in der Ausbildung und eigenthümlichen Anlage vorfinden, wie unsere Zeichnung in natürlicher Grösse es veranschaulicht. Dasselbe hat sich heute noch als einzelnes kirchliches Gebrauchsgeräth des Mittelalters in der Sacristei von St. Maria in der Kupfergasse erhalten und stammt, da die Kirche selbst dem XVII. Jahrhundert angehört, offenbar aus einer ältern Kölnischen Kirche her. Leider fehlt gegenwärtig der reichere mittelalterliche Kelch, wozu dieses „*cochlear*" als integrirender Theil ehemals gehörte. Die innere Schaale dieses Löffelchens, fast rund und als Halbkugel gehalten, hat einen Durchmesser von etwas mehr als 2 Centimeter zur Aufnahme einer kleinen Quantität Wasser. Der Stiel selbst in einer Länge von kaum 7 Centimeter ist viereckig, glatt gestaltet. Derselbe erweitert sich nach oben zu einem glatten, kleinen Knöpfchen, auf welchem, als Piedestal, das gegossene Standbildchen der Madonna mit dem Jesusknaben sich befindet. Dieses Bildchen hat eine Grösse von 2½ Centimeter und ist als Gusswerk ziemlich einfach gehalten ohne Nachciselirung. Die schlank gewundene Haltung dieser Statuette, desgleichen der charakteristisch formirte Faltenwurf derselben zeigen, dass dieses liturgische Gebrauchsgeräth spätestens aus der letzten Hälfte des XIV. Jahrhunderts herrühre.

Der Gebrauch, sogar auf dem Stiele von Löffeln Heiligenbilder anzubringen, findet sich im Mittelalter häufiger vor und hat sich bis in die Spätzeit der Renaissance, namentlich in weiblichen Klöstern, sogar bei den silbernen Esslöffeln, deren man sich an Festtagen bediente, erhalten. So hatten wir vor einigen Jahren Ge-

legenheit, zwölf aus der Renaissance herrührende Esslöffel zu sehen, deren Stiele mit je einem Standbilde der Apostel verziert waren; auf einem dreizehnten befand sich das ciselirte Standbild der Madonna mit dem Jesuskinde.

Das eben beschriebene Kelchlöffelchen dürfte als geeignetes Vorbild bei Anfertigung von neuen derartigen Gebrauchsgeräthschaften zu kirchlichen Zwecken betrachtet werden.

89.

Kusstäfelchen,

enthaltend als Relief die Kreuzigung Christi.

Höhe 17 Centimeter, Breite 10 Centimeter. XVI. Jahrhundert.

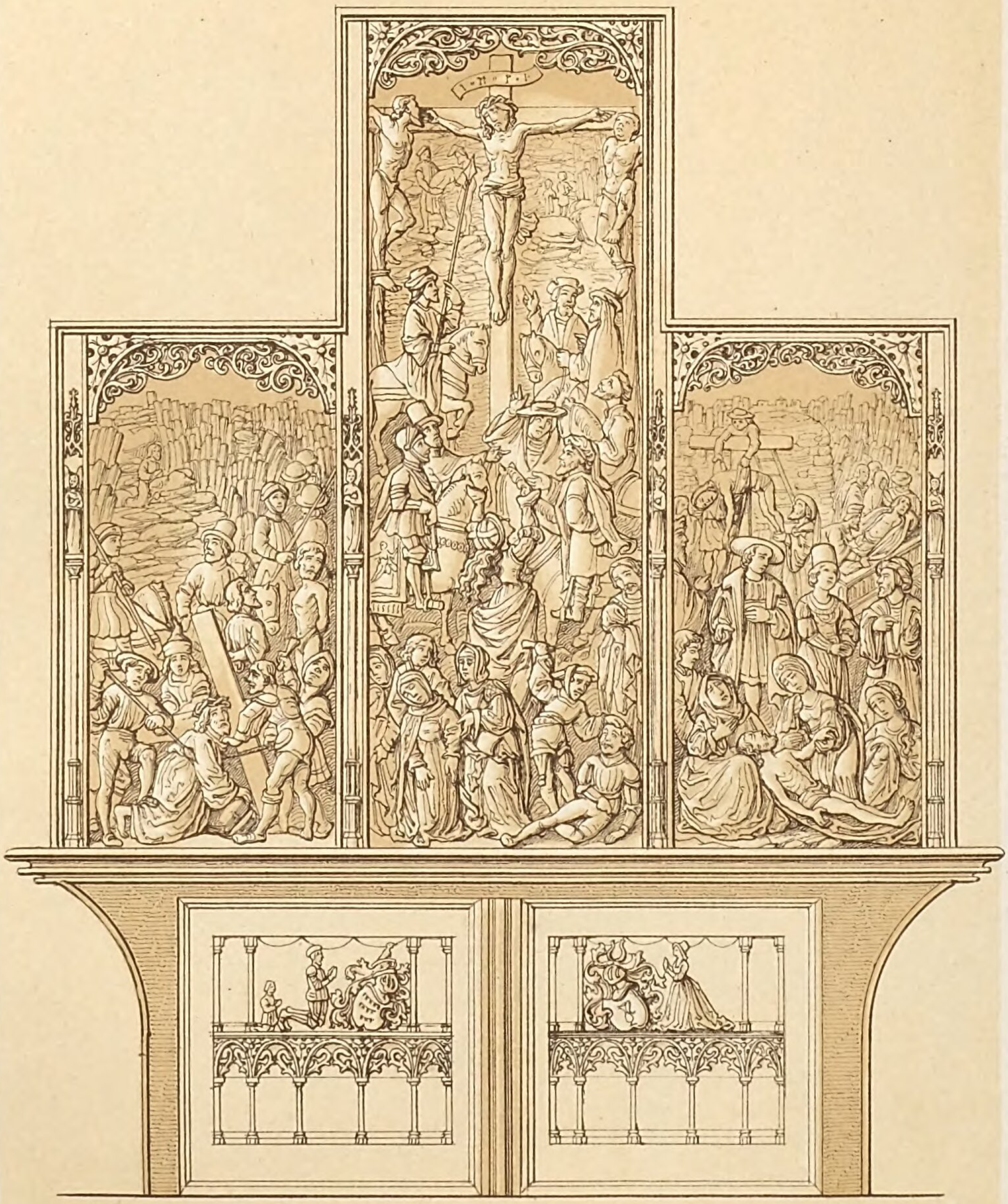
Vorliegendes *„osculum pacis“* hat mit dem unter No. 66 beschriebenen „Kusstäfelchen“ ehemals dieselbe Bestimmung gehabt, indem es den anwesenden Geistlichen des Stiftes St. Georg zu Köln bei der Hochmesse am *„Agnus Dei“* zum Friedenskusse vom Subdiakon hingereicht wurde mit den Worten *„Pax tecum.“* Wie das *osculatorium* von St. Martin hinsichtlich seines Materiales an Wochentagen bei der Stiftsmesse im Gebrauche gewesen zu sein scheint, so dürfte in Rücksicht auf die künstlichere Form und reichere Einfassung Vorliegendes an Festtagen in Gebrauch gewesen sein. Das Fussgestell dieses interessanten Gefässes besteht aus einem länglichen Viereck mit stark profilirten Hohlkehlen und ist mit demselben eine nach drei Seiten quadratische Einrahmung von Silber in Verbindung gebracht, die sich nach beiden Seiten durch zwei Rundsäulchen mit entsprechenden Capitälchen und Sockeln bildet, an welche sich auf beiden Seiten je eine in Uebereck gestellte Widerlage anlehnt, welche an drei Stellen mit quadratischen profilirten Knäufen versehen ist. Diese äussern Widerlagen verjüngen sich nach oben in leichte Spitzsäulchen, welche von einer Kreuzblume überragt sind. Auch auf den beiden innern Rundsäulchen erheben sich zusammengehäufte Fialen, die mit dem Ganzen nur in schwacher constructiver Verbindung stehen. Die mittlere Sculptur wird überragt durch drei Bogenstellungen, die auf ihrem Tiefgrunde schon vollständig die spätere Muschelform und die Ornamente der Renaissance erkennen lassen. Diese Bogenstellung zeigt überhaupt viel Verwandtschaft mit der Eingangshalle an der Nordseite zu St. Georg, wo ebenfalls in den Bauformen der Einfluss der in Köln auflebenden Renaissance zu erkennen ist. Auf diesen drei Rundungen, als Ziergiebel, erheben sich überhöhete Spitzbogen im sogenannten Eselsrücken, die jedesmal mit einer Kreuzblume abschliessen. Aus der Mitte dieser Ziergiebel schlängeln sich gewundene Fialen heraus, die für sich selbst wiederum einen Eselsrücken bilden. Es sind dies die spielenden Formen der phantastischen Spätgothik, wie sie gegen Schluss des Mittelalters, namentlich in der Goldschmiedekunst, auftraten. Das mittlere Relief ist von einem profilirten Rahmen in Silber eingefasst,

der nach oben mit einem dreieckigen Giebel abgeschlossen wird. Um diesen Abschlussrahmen herum zeigen sich in einer tiefen Hohlkehle vierzehn kleinere Vierpassrosen, deren Blätter mit einem blauen Schmelz überzogen sind. Als der interessanteste Theil dieses *„pacificale“* ist zu betrachten das mittlere Basrelief, welches auf einem durchbrochenen Hintergrunde mit Schwarz belegt die Kreuzigung Christi zeigt. Auf der rechten Seite des gekreuzigten Heilandes ist das *„stabat mater“* zur Ausführung gebracht; die schmerzhafte Mutter hält der hinter ihr stehende Lieblingsjünger des Herrn, Johannes, aufrecht. Auf der linken Seite des Erlösers erblickt man die Gruppe der Kriegsknechte, die ihn gekreuzigt haben. Da der Heiland auf der Schädelstätte gekreuzigt wurde und an dieser Stätte einer alten Legende nach auch die Gebeine Adams beigesetzt worden sein sollen, so gewahrt man am Fusse des Kreuzes einen Todtenschädel, der in der modernen Kunst wenig mehr zur Anwendung kommt.

Die ganze Darstellung, die in einem schwer zu bearbeitenden Materiale, in Perlmutter geschnitten ist, lässt in der Composition des Ganzen, sowie in der Drapirung der Gewänder den Ausgang der altkölnischen Malerei erkennen und erinnert an ähnliche Compositionen des Kölnischen Malers De Bruyn. Auf der Rückseite bietet das vorliegende Gefäss eine quadratisch geformte Handhabe auf einem Malteserkreuze, welches, in einem Kreise sich formirend, in getriebener Arbeit sich kenntlich macht. Auf der hintern Fläche unter diesem Kreuze liest man, tiefeingravirt, einfach die Jahrzahl 1557. Wir glauben annehmen zu dürfen, dass diese Jahrzahl nicht etwa später hinzugefügt worden ist, sondern dass sie die Entstehungszeit des vorliegenden merkwürdigen Gefässes bezeichnet. Ist Letzteres der Fall, so kann man in der Formation desselben die Hartnäckigkeit erkennen, mit welcher in dem alten Köln, wo die Gothik seit Jahrhunderten ihre Ausübung in grossartigem Maassstabe gefunden hatte, die älteren traditionellen Formen beibehalten und noch immer geübt wurden, obschon in Italien und Frankreich schon längere Zeit die Bildungen des neuen Styls die traditionellen Formen der vorhergegangenen Kunstepoche verdrängt hatten. Wie ein Blick auf die beifolgende Zeichnung darthut, gab es also noch 1557 in der Kölnischen Goldschmiedekunst Meister, die nach der alten Regel ihre Gefässe constructiv bildeten, während sie blos für einzelne Detailornamente die Formen der neuen, über die Berge gekommenen Kunstweise anwandten. Möglich ist es auch, dass von einem alten Kölnischen Meister der Goldschmiedekunst zu einer Zeit, wo die neue moderne Kunst auch bereits in dem h. Köln eingebürgert war, das in Rede stehende Gefäss noch in jenen Bildungen ausgeführt worden ist, welche der alte Goldschmied seit seinen jüngern Jahren fortwährend geübt hatte, während zur selben Zeit von jüngern Meistern des Gewerkes auch die neuen Bildungen geübt und angefertigt wurden, die von Frankreich ausgehend sich auch in Köln, dem Hauptsitze der Gothik, Bahn gebrochen hatten.

Aus St. Peter.

XXVI.



90.

Weber & Deckers lith. Cöln

St. Peter.

Mittelalterliche Kunstgegenstände daselbst.

Seite

90) Flügelaltar, illuminirtes Sculpturwerk, XV. Jahrhundert. Taf. XXVI. Fig. 90. . . . 3

90.

Flügelaltar

mit der Passion des Heilandes, illuminirtes Sculpturwerk des XV. Jahrhunderts.

Grösste Höhe 2 Meter 8 Decimeter, Länge 2 Meter 3 Decimeter.

Es ist zu beklagen, dass sich bis heute in Köln verhältnissmässig wenige Sculpturen erhalten haben, die zum Beweise dienen können, welche Höhe die Kunst der Bildschnitzer in jenen Tagen des Mittelalters erreicht hatte, als auch die Malerei im Dienste der Kirche ihre schönsten Triumphe feierte. Die meisten dieser Kölnischen Bildschnitzereien, in einem grossartigen Style componirt und in trefflicher technischer Ausführung, haben leider in den letzten Decennien eine unfreiwillige Reise über den Kanal antreten müssen, da in der eigenen Heimath der Sinn und das Verständniss für solche bemalte Bildwerke vielfach abhanden gekommen war. Nach Angabe kundiger Gewährsleute sollen nämlich in den zwanziger und dreissiger Jahren dieses Jahrhunderts ganze Schiffsladungen von ältern Sculpturwerken und Bildschnitzereien von Köln aus an englische Kunsthändler verkauft und über Meer befördert worden sein. Unter diesen befanden sich gewiss auch sculptirte Altäre mit ihren vielen Bildwerken, wie sie seit den Tagen der Spätgothik als Haupt- und Nebenaltäre den meisten Kölnischen Kirchen zur Zierde gereichten, ehe die heute überall in hiesigen Kirchen vorfindlichen Rococo-Altäre ihre Aufstellung fanden. Diese Sculpturaltäre mit ihrem schönen Bildwerk, die im Munde des unkundigen Volkes meistens „Püppchens-Altäre“ genannt zu werden pflegten, sind gegenwärtig in den Kirchen Kölns zur Seltenheit geworden und es finden sich nur noch zwei derselben im Dome vor, die der Verschleppung ins Ausland glücklicher Weise entgangen sind. Schöne Bruchtheile solcher altkölnischen Sculpturen in Eichenholz als innere Füllung von bemalten Flügel- oder Klapp-Altären finden sich noch vor in St. Cunibert und in der neuerbauten Kapelle der Alexianer hierselbst. Ein viertes Meisterwerk der altkölnischen Sculptur besitzt auch noch die Taufkapelle der Kirche von St. Peter in Köln.

Obschon es nicht unsere Absicht ist, in diesem Werke die Sculpturen und illuminirten Bildwerke zu beschreiben, die sich noch vereinzelt in Kölnischen Kirchen erhalten haben, so mag hier ausnahmsweise eine kurze Beschreibung und

Abbildung dieses Schnitzaltärchens eine Stelle finden und das um so mehr, weil sich heute in der ehemals so reichen Pfarrkirche von St. Peter nur wenige Kirchenutensilien von artistischer Bedeutung erhalten haben, die, als zum engern Schatze gehörend, zu betrachten sind. Die bemalten Flügel an dem vorliegenden Klappaltärchen haben in artistischer Beziehung viel geringeren Werth, als jene reich scenerirten Gruppen in Eichenholz geschnitzt, die das innere Schreinwerk ausfüllen. Die Scenen, die im Inneren als Hautreliefs zur Darstellung kommen, sind der Passion des Heilandes entnommen und vergegenwärtigen drei Hauptmomente derselben; nämlich: die Kreuztragung, die Kreuzigung und die Kreuzabnahme des Herrn. Die letzte Darstellung der Kreuzabnahme wird gewöhnlich von ältern Schriftstellern die „Beweinung Christi“ genannt und bringt jenen Moment zur Anschauung, wo der Leichnam des Herrn vom Kreuze abgenommen und in den Schooss seiner jungfräulichen Mutter gelegt wurde, während die übrigen weinenden Frauen herbeieilen, um den Leib des Heilandes mit köstlichen Spezereien zu salben, ein Gegenstand, wie er öfters in der Plastik und der Temperamalerei des Mittelalters anzutreffen ist. Die mittlere Darstellung, das grössere Hauptbild des Sculpturaltares, veranschaulicht, wie eben bemerkt, die Kreuzigung des Heilandes auf dem Calvarienberge in Mitten der beiden Schächer. Der Künstler hat jenen Moment zur Darstellung gewählt, wo der Kriegshauptmann Longinus eben im Begriffe steht, mit der Lanze die Seite des Herrn zu öffnen. Wie gewöhnlich bei altkölnischen Bildwerken und Malereien, weist derselbe mit der linken Hand auf seine Augen hin, um anzudeuten, dass er noch mit geistiger Blindheit geschlagen ist. Unter dem Kreuze erblickt man eine figurenreiche Gruppe von acht Reitern, welche die römischen Kriegsleute und Pharisäer darstellen, die den sterbenden Erlöser verspotten und verhöhnen. Der untere Theil dieses mittleren Hauptbildwerkes veranschaulicht zwei verschiedene Scenen, nämlich rechts: die Gruppe der weinenden Frauen, die mit Johannes, dem Lieblingsjünger, die Mutter des Heilandes wehklagend umstehen; gegenüberstehend links: die Gruppe der rohen Kriegsknechte, die bei der Theilung der Gewänder des Gekreuzigten in Streit gerathen und zu Thätlichkeiten gekommen sind. In der dritten kleineren Darstellung hat der Künstler den Heiland in dem Momente plastisch vorgeführt, wie er unter der Wucht des Kreuzes niedersinkt, und die Kriegsknechte den vorübergehenden Simon von Cyrene nöthigen, dem Erlöser das Kreuz tragen zu helfen. Weiter im Hintergrunde erblickt man eine andere Gruppe von Kriegsknechten, welche die beiden Schächer gebunden zur Schädelstätte führen.

Diese drei Hauptmomente aus dem Leiden des Heilandes werden ergänzt durch zwei gemalte Scenen auf den innern Flügelthüren, wovon die eine darstellt, wie Christus von Pilatus dem Volke gezeigt wird; auf der entgegengesetzten Seite erblickt man die Auferstehung des Heilandes am Ostermorgen und den Gang der drei Frauen zum Grabe.

Was den grossen künstlerischen Werth der eben beschriebenen sculptirten Gruppen anbelangt, so muss hervorgehoben werden, dass diese Bildwerke unstreitig zu den bessern zu rechnen sind, die aus den Werkstätten der Bildschnitzer

im alten Köln hervorgegangen sind. Es ist nämlich nicht nur die Composition und Anordnung dieser Figuren eine durchaus gelungene zu nennen, sondern auch die technische Ausführung bekundet eine grosse Meisterschaft und Leichtigkeit in der Behandlung und Anordnung der Draperie, sowie in der Darstellung von anatomisch richtigen Körperbildungen. Auch ist es dem Bildschnitzer, von dem dieses Meisterwerk der Sculptur herrührt, gelungen, in den Gruppen die verschiedenen Affecte, welche seine Figuren bewegen, mit vieler Naturwahrheit und mit einer eigenthümlichen Naivetät zum Ausdruck zu bringen.

Auch für das Studium der Profankleidung, wie sie gegen Schluss des Mittelalters bei Hoch und Gering im Gebrauch war, bieten die in Rede stehenden Sculpturen interessante Anhaltspunkte, welche zum Belege dienen können, wie die naive Einfachheit der Kunst im Mittelalter keinen Anstoss daran nahm, das malerische Kostüm des Tages bei einer Scene zur Geltung zu bringen, die viele Jahrhunderte weit entfernt lag. Nicht nur der reiche, manierirte Faltenwurf der Gewänder, sondern noch mehr die charakteristische Bekleidung der Reiter, die auf der mittleren, grösseren Sculptur angebracht sind, desgleichen auch das Kostüm der Kriegsknechte, in welchen man sofort die deutschen Landsknechte wiedererkennt, wie sie in den Tagen Carl's V. als gedungene Söldner Deutschland durchzogen, können zum Beweise dienen, dass das vorliegende Sculpturwerk in dem ersten Viertel des XVI. Jahrhunderts von einem ausgezeichneten Kölnischen Bildschnitzer angefertigt worden ist. Wie das auch in den reichen Schnitzwerken Schwabens und denen vom Niederrhein ersichtlich ist, dürfte jedoch die Idee und der Entwurf zu der ebenbeschriebenen Sculptur nicht von dem Bildhauer selbst herrühren, sondern der Bildschnitzer, der im Mittelalter, was geistige Ausbildung betraf, dem Maler untergeordnet war, hat zweifelsohne das plastisch in Eichenholz wiedergegeben, was von bedeutenden Malern seiner Zeit im Bilde dargestellt worden war.

Ausser dem ebenbeschriebenen Schnitzwerke und den kostbaren Glasmalereien aus dem Schlusse des XV. und Beginn des XVI. Jahrhunderts hat die Pfarrkirche von St. Peter keine Kunstwerke mehr aufzuzählen, die zum eigentlichen Schatz gerechnet werden könnten. Nur hat sich in dieser Kirche noch ein eigenthümlicher Leuchter aus der Spätgothik, in Zinn geformt, erhalten, der entweder als Bahrleuchter oder als Lichtträger zum Aufstellen der Osterkerze ehemals gedient hat. Auch findet man in der Sacristei noch eine kleine gothische Monstranz in gewöhnlicher Form und von geringem Kunstwerthe; ferner wird daselbst noch ein anderes kleineres Reliquiengefäss aus dem XV. Jahrhundert aufbewahrt. Die vielen liturgischen Gewänder der gedachten Pfarrkirche sind aus reichen und meistentheils profanen Gold- und Seidenstoffen der beiden letzten Jahrhunderte angefertigt und haben also für eine weitere Besprechung in diesem Werke, das ausschliesslich Kölnische Kirchenschätze des Mittelalters inventarisiren und illustriren soll, kein näheres Interesse. Nur eine jedoch auf ein Minimum von Form zugeschnittene Casel aus der Mitte des XV. Jahrhunderts hat sich in der Sacristei von St. Peter noch erhalten, die sowohl hinsichtlich ihres Umstoffes in

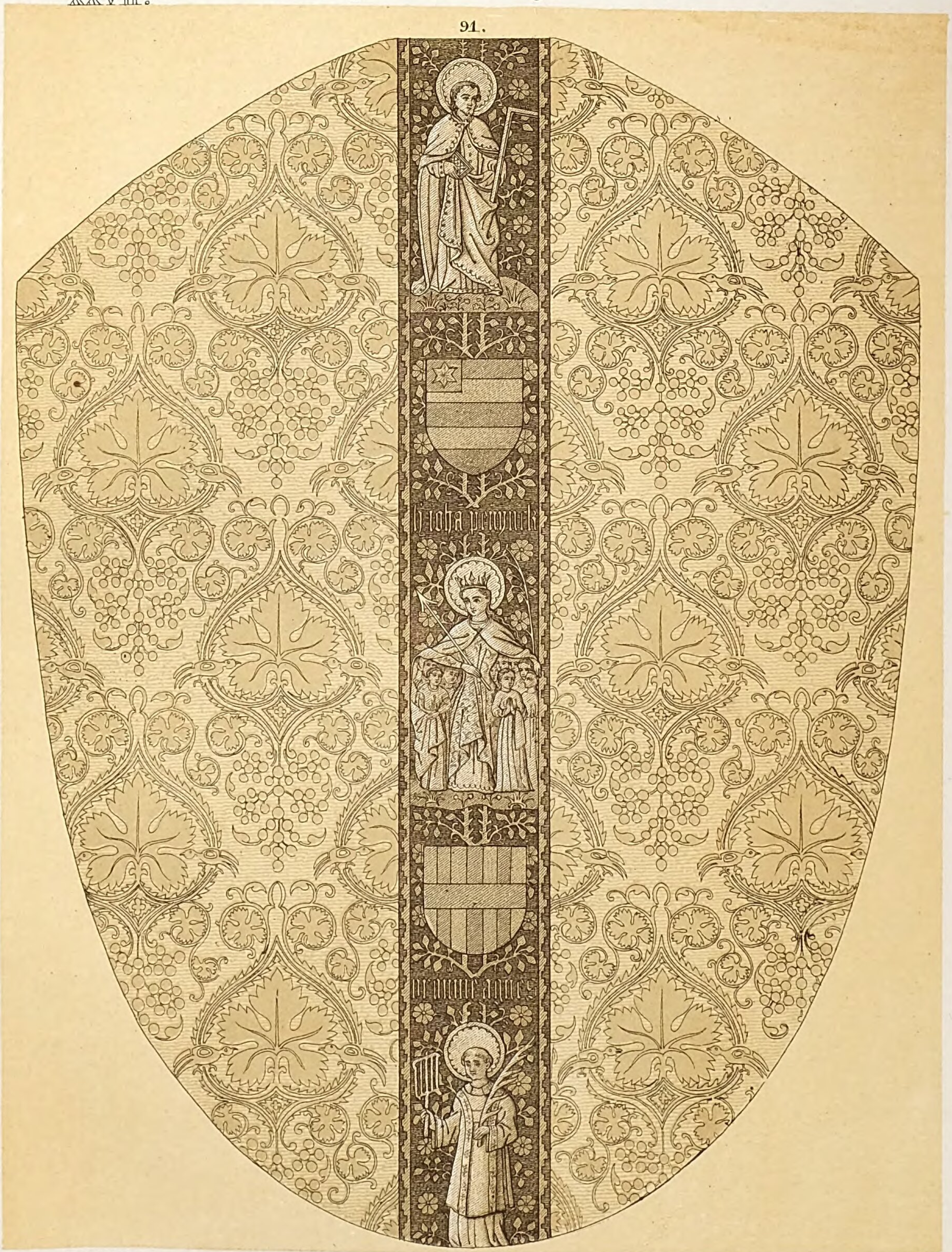
figurirtem vielfarbigen Sammet, Genueser Fabrikation, als auch hinsichtlich ihrer goldgestickten und gewirkten Stäbe für die Alterthumswissenschaft von Interesse sein dürfte.

Noch fügen wir hinzu, dass durch fromme Vorsorge Einzelner in den ersten Decennien dieses Jahrhunderts die an unwürdiger Stelle in der damals aufgehobenen St. Cäcilienkirche befindliche „tumba Sti Evergisli“ in die St. Peters-Pfarrkirche gerettet worden ist. Dieser Schrein, der im Anfang dieses Jahrhunderts sehr entstellt worden ist, zeigt in seiner Anlage die Formen der entwickelten Gothik. Indessen bietet sein Aeusseres der heutigen Kunstforschung deswegen nur ein geringes Interesse, weil an demselben unlängst eine Wiederherstellung nach heutigen modernen Principien erfolgt ist, die vollends die primitive Physiognomie dieses Reliquienschreines durchaus unkenntlich gemacht hat.

Aus St. Caezilien.

XXVII.

91.



Weber & Deckers lith. Cöln.

St. Caecilien.

Mittelalterliche Kunstgegenstände daselbst.

Seite

91) Messgewand mit in Figuren gewirktem Kreuze, XV. Jahrh., Taf. XXVII. Fig. 91 . 3

91.

Messgewand

mit einem reich gewirkten Kreuze und figürlichen Ornamenten aus der Mitte des XV. Jahrhunderts.

Bis zu den Tagen Carl's des Grossen war die vom h. Maternus, wie Viele annehmen, erbaute Kathedralkirche unter dem Titel der h. Eugenia und Caecilia an der Stelle errichtet, wo sich die heutige Cäcilienkirche, ein Bauwerk des XI. Jahrhunderts, in Köln befindet. Seit jener Zeit, als im IX. Jahrhundert an der Stelle des jetzigen Domes unter den Carolingern die zweite Kölnische Kathedrale gegründet wurde, wurde der alte Dom, die Cäcilienkirche in eine Collegiatkirche verwandelt und gelangte durch fromme Schenkungen nach und nach zu umfangreichem Güterbesitz. Auch der Schatz an kostbaren Gefässen und Gewändern muss der Aufzählung des Gelen zu Folge nicht unbedeutend gewesen sein. Leider wurde diese Stiftskirche in den gewaltsamen Verheerungen zu Anfang dieses Jahrhunderts von Freund und Feind dergestalt ihrer Kostbarkeiten und Schätze beraubt, dass bei der unerfreulichen Nachlese, die wir zur Stunde in dem ehemaligen alten Dome von Köln halten, sich an Kirchengeräthen gar nichts mehr vorfindet, was in artistischer Beziehung sich der Mühe lohnt, es hier beschreibend hervorzuheben. Unter den modernen Messgewändern, die heute das „*armarium*“ der Cäcilienkirche füllen, fanden wir nur noch eine ausgezeichnete Casel vor, die in ihren reichgewirkten Stäben zum Belege dient, welche Höhe die Parament-Weberei und Stickerei bei den Zunftwebern und Wappenstickern des alten Kölns eingenommen hatte. Wie uns von zuverlässiger Seite mitgetheilt wurde, rührt dieses merkwürdige Messgewand nicht ursprünglich aus Cäcilien her, sondern dasselbe ist wahrscheinlich aus einer ältern heute aufgehobenen Kirche Kölns zu der Zeit in die Sacristei von Cäcilien übertragen worden, als die letztgenannte, vollständig ausgeleerte Kirche dem Gottesdienste für das neuerbaute Bürgerhospital in Köln überwiesen wurde.

Die „*aurifrisiae*“ des vorliegenden Messgewandes aus St. Cäcilien gehören zu den schönsten und kunstreichsten Webereien, wie sie sich heute noch in Kölnischen Sacristeien erhalten haben. Gleich wie in der Frühzeit des Mittelalters das „*opus anglicanum*“ sich als eine geniale Verbindung der Weberei mit der

Goldschmiedekunst erweist, so können die vorliegenden Stäbe mit Fug vorzugsweise als *„opus coloniense“* bezeichnet werden, nämlich als Verbindung der Stickerei mit der Figurweberei.

Wir erinnern uns nicht, auf vielfachen Reisen ähnliche Kunstwerke in Weberei mit theilweise gestickten Compartimenten vorgefunden zu haben. Nur allein der betriebsamen und reichen Zunft der Bild- und Wappenwirker des alten Kölns gebührt das Verdienst, dass sie an einem und demselben Ornamente zwei verschiedene künstliche Anfertigungsweisen verbunden haben, wodurch auf einfache und billige Weise eine grosse Wirkung herbeigeführt wurde. Auf einem dunkelroth gewebten Grunde hat der Kölnische Wappenwirker ein zierliches Laubornament angebracht, ein Rankengeflecht vorstellend, von dem nach jeder Seite sich goldene Blätter und Blüthchen verästeln. Auf diesem goldgeblümten Grunde hat der Wappenwirker nach kurzen Zwischenräumen abwechselnd einzelne Kölnische Heiligenfiguren und Patrone durch die Kunst der Webspule so eingewirkt, dass sämmtliche Gewandparthieen und Umrisse in vielen Farben durch Einschlag erzielt worden sind, während sämmtliche Incarnationstheile, d. h. Gesicht und Hände, sowie einzelne Verzierungen der Gewänder durch die Kunst der Nadel in feinstem Plattstich beigestickt worden sind. In der ebengedachten Technik ausgeführt erblickt man auf dem breiten Stabe der Rückseite der Casel, leider zur Hälfte verkürzt, das Bild des h. Laurentius mit dem Roste. Weiter ersieht man daselbst die berühmte Patronin Kölns St. Ursula mit dem Märtyrerpfeil, die unter dem weiten blauen Mantel einen Theil der Genossinnen versammelt hält. Um die traditionelle Zahl der 11,000 aufrecht zu erhalten, hat der Bildwirker hier eilf Jungfrauen in jugendlicher Gestalt angebracht. Als letztes Bild erblickt man nach oben die Darstellung des Apostels Matthias, kenntlich durch den Evangelien-Codex und das Märtyrerwerkzeug. Unter dem Bilde des ebengedachten Apostels ist das heraldische Abzeichen des Geschenkgebers des vorliegenden Kirchenornates angebracht, nämlich: „H. Johann Penynck.“ Ueber dieser in gothischen Minuskeln in Goldfäden gewirkten Inschrift erblickt man das Wappen des Geschlechts der Penynck*), nämlich einen rothen Schild mit zwei transversalen weissen Streifen und an der obern rechten Seite ein blaues Quadrat, auf welchem sich ein Stern in Silber befindet. Ueber dem Haupte des h. Laurentius befindet sich in Gold eingewebt die Inschrift *„Vrouwe agnes“*, ohne Zweifel der Name der Gattin des obengedachten Patriziers als Geschenkgebers. Das Geschlechtswappen der Frau Agnes erblickt man gleichsam aufgehängt und befestigt in dem in Gold gewirkten Ornamente; dasselbe zeigt vier horizontale weisse Streifen mit drei dazwischen befindlichen blauen Balken. Das Ganze wird durchschnitten durch einen breiteren horizontalliegenden Balken in rother Farbe. Auf dem vordern Stabe ist dargestellt ein Heiliger des Dominikanerordens, ferner

*) Vergl. das Nähere bei Beschreibung der Schätze von St. Jacob in dieser Lieferung, was wir über Joh. Penynk, einen reichen Kölnischen Tuchkaufmann, mitgetheilt haben, der verschiedene Male das Amt eines Bürgermeisters seiner Vaterstadt bekleidete.

der h. Franciscus von Assisi mit den Wundmalen und ein h. Erzbischof von Köln, der in der rechten Hand die von ihm gestiftete Kirche trägt. Diese bischöfliche Figur, angethan mit den Pontificalgewändern, ist auch deswegen für die Kölnische Kunstgeschichte des Mittelalters von Interesse, weil dieselbe bekleidet ist mit einem sehr faltenreichen Messgewande in der alten Form, wie in diesem Schnitte das Messgewand des Albertus Magnus heute noch in St. Andreas anzutreffen ist. Auch die Albe ist mit einer grossen *„plaga“*, *„parura“* verziert. In dieser Weise scheint der bischöfliche Pontificalornat in Köln noch gegen Mitte des XV. Jahrhunderts beschaffen gewesen zu sein. Auch die stehenden Figuren, die auf dem vordern Stabe angebracht sind, sind in den Gewandparthieen und Contouren durch die Kunst des Webers auf einem kleinen Handstuhle vermittelst Spule und Einschlag erzielt worden. Nur die Incarnationstheile sind wiederum in feinem Plattstich gearbeitet.

Einer glaubwürdigen Tradition zu Folge rührt das obenbeschriebene Messgewand aus der Sacristei der hiesigen Minoritenkirche her, und es dürfte darum auch mit diesem Herkommen das gestickte Standbild des h. Franciscus von Assisi auf dem vordern Stabe der in Rede stehenden Casel in Beziehung stehen. Wie uns versichert wurde, befanden sich in St. Cäcilien bis noch vor kurzer Zeit zwei Dalmatiken, zu diesem Messgewande gehörend, die mit höchst interessanten Aurifrisien künstlerisch verziert und auf welchen ebenfalls Heiligenbilder theilweise in Weberei und durch die Kunst der Nadel angebracht waren. Leider sind diese schönen Dalmatiken mit ihren trefflich gewirkten Stäben vor wenigen Jahren von einem Paramentenschneider, wir wissen nicht aus welchem Grunde, verschnitten und getrennt worden; als Rest der Aurifrisien dieser ehemaligen Dalmatiken befinden sich noch eine Stole mit unschönen und geschmacklosen Borden vor, die man gewaltsam und ohne Geschmack zusammengeflickt hat. Auch das Messgewand, dessen kunstreich gewirkte Aurifrisien wir im Vorstehenden beschrieben haben, dürfte in seiner jetzigen Form und unschönen Zusammenstellung wohl der neuern Zeit angehören und ist auch der gemusterte Umstoff nicht als primitiv anzusehen. Ohne Zweifel bildeten die vorhin beschriebenen Stäbe dieses Messgewandes Aurifrisien an dem zu einer vollständigen Casel gehörenden Pluviale. Als Belege dafür ist nicht nur die grosse Breite dieser Stäbe zu betrachten, sondern auch die ziemlich ungeschickt angesetzten Querbalken an dem hintern Kreuze, die in ihrer Zusammensetzung augenfällig besagen, dass sie als schmälere Stäbchen ehemals auf den vorhin gedachten Dalmatiken figurirten.

Obschon die Geschmacklosigkeit in neuester Zeit sich in unverzeihlicher Weise an den ebenbesprochenen Ornatstücken versündigt hat, so muss man sich dennoch Glück wünschen, dass noch so viel übrig geblieben ist, um sich einen ungefähren Begriff machen zu können, von welchem Reichthum jener prachtvolle *„ornatus integer“* gewesen sein mag, den der ehrenfeste Bürgermeister Penynck und seine Frau Agnes der hiesigen Minoritenkirche im dritten Viertel des XV. Jahrhunderts zum Geschenk gemacht hat. Es freut uns, hier berichten zu können, dass in nächster Zukunft von Seiten des Vorstandes der hie-

sigen Armenverwaltung die Mittel geboten und Einleitung getroffen werden sollen, um die ebengedachten seltenen und äusserst gut erhaltenen Ueberreste altkölnischer Wappenwirkerei wieder in eine solche Form bringen zu lassen, dass aus diesen werthvollen Ueberresten ein würdiges faltenreiches Messgewand in mittelalterlichem Schnitte in gleicher Weise wird hergestellt werden, wie dasselbe in analoger Form an der Figur eines h. Erzbischofes auf dem vordern Stabe dieses Messgewandes ersichtlich ist.

Wie uns unlängst von sachkundiger Stelle mitgetheilt wurde, befindet sich in dem Museum zu Darmstadt, wahrscheinlich von der Sammlung des Kölners von Hübsch herrührend, eine grosse Anzahl ähnlich gewirkter und figurirter Stäbe vor, die den Stempel der Kölnischen Wappen- und Ornat-Stickerei aus derselben Periode erkennen lassen, zu welcher auch die ebenbeschriebenen Aurifrisien zu rechnen sind.

Der ehemalige Schatz der Collegiatkirche von St. Cäcilien, der nach den Berichten früherer Chronisten umfangreich gewesen sein muss, ist heute nach den Umwälzungen des vorigen Jahrhunderts gänzlich verschwunden. Unter andern kunstreichen Reliquiarien befanden sich ehemals, nach der Angabe Gelens, im Schatze der Cäcilienkirche eine grosse silberne Tumba, in welcher die Ueberreste des Erzbischofs Evergislus und des h. Paulinus beigesetzt waren. Ausserdem sah man daselbst zwei kunstreich verzierte silbervergoldete Brustbilder *(hermae)* mit Reliquien verschiedener Heiligen. In einer andern silbernen Hierothek fand sich ein *„os brachii“* der h. Cäcilia, der Patronin der Kirche. Endlich bewahrte der Schatz noch zwei Brachialien mit Reliquien.

Aus St. Apostein.



93 b.



92.



93 a.

Weber & Deckers lith. Cöln.

St. Aposteln.

Mittelalterliche Kunstwerke dieser Pfarrkirche.

Seite

92) Reichverzierter Kelch in vergoldetem Silber, XIII. Jahrhundert. Taf. XXVIII. Fig. 92 . . . 3

93) Zwölf Statuetten der Apostel in Eichenholz geschnitzt, XIV. Jahrhundert. Taf. XXVIII. Fig. 93[a] und Fig. 93[b] 6

Ehemaliger Schatz der früheren Collegiat-Kirche zu den h. Aposteln 9

92.

Reichverzierter Kelch

in vergoldetem Silber. XIII. Jahrhundert.

Höhe 21 Centimeter. Durchmesser der Kuppe 14½ Centimeter und des Fusses 15 Centimeter.

Vorliegende Copie veranschaulicht ein Messgeräth, das den vollständigen Typus eines Pontifical-Kelches, jener ornamentreichen Periode des romanischen Styles angehörend, erkennen lässt, in welcher die Goldschmiedekunst in ästhetischer und technischer Hinsicht ihren Höhepunkt erreicht hatte. Am Schlusse des XII. Jahrhunderts war nicht nur der Architektur, sondern auch allen verwandten Künsten ein neuer Impuls gegeben worden, und es gestalteten sich jetzt die Elemente, aus denen die Spitzbogenkunst bald hervorgehen sollte. Besonders machte sich dieser jugendlich frische Aufschwung auf dem Gebiete der Ornamentik geltend, und sowie die Sculptur um diese Zeit mit den Traditionen erstarrter byzantinischer Vorbilder brach, so erging sich auch der Goldschmied jetzt in einer Fülle von Ornamenten, in denen ein neues germanisches Bildungsgesetz sich ausprägte und die kaum noch orientalische Vorbilder durchblicken liessen. Es war das die Zeit der Hohenstaufen, in welcher dieser glückliche Umschwung erfolgte; in dieser Zeit fanden auch die unübertrefflichen Meisterwerke der Goldschmiedekunst, die sich im westlichen Deutschland noch heute erhalten haben, meistens ihr Entstehen.*) Die kirchlichen Gefässe dieser Glanz-Epoche der romanischen Kunst haben in Bezug auf Grossartigkeit der Composition und Schwung und Reichthum der technischen Ausführung einen so scharf ausgeprägten Charakter, dass es nicht grade eines Kennerauges bedarf, um den gemeinsamen Typus herausfinden zu können. Nach genauer Besichtigung einer Menge der noch erhaltenen kirchlichen Utensilien der gedachten Periode, haben wir die volle Ueberzeugung gewonnen, dass das Prachtexemplar jenes Kelches, wovon vorliegende Abbildung eine getreue Copie bietet, seine Entstehung in der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts fand, obschon

*) Hierzu können vornehmlich gezählt werden die Reliquienschreine der h. drei Könige zu Köln, der grosse Schrein des h. Suitbertus zu Kaiserswerth, der Reliquienkasten des h. Servatius zu Mastricht, die prachtvollen Schreine im Schatze zu Aachen und die beiden Reliquienbehälter von St. Pantaleon zu Köln.

eine locale Tradition, wie das häufig vorkommt, dieses seltene Kunstwerk zweihundert Jahre älter ansetzen möchte.

Ein sorgfältiger Vergleich der Detailformen dieses Kelches mit den Ornamenten an dem unvergleichlich schönen Reliquien-Schrein im Schatze zu Aachen hat ergeben*), dass nicht nur die Composition und Zeichnungen der getriebenen Figuren an dem obengedachten Schreine mit den figurativen Darstellungen der Medaillons auf dem Fusse des Kelches die frappanteste Aehnlichkeit haben, sondern dass sogar die kugelförmigen durchbrochenen Verzierungen, als Kammbekrönungen auf der Bedachung des gedachten Schreines, mit den zart ciselirten Durchbrechungen an der Handhabe des Kelches vollkommen identisch sind. Was nun die Grösse, den Umfang und die reiche Ausschmückung des Kelches betrifft, so glauben wir, dass er ursprünglich als „*calix festalis*“ zum Gebrauche der Dignitäre des Apostelstiftes angefertigt worden ist. Die Rundformen, welche die romanischen Gefässe im Gegensatze zu den polygonen Bildungen der gothischen Altargeräthschaften charakterisiren, treten scharf markirt an dem vorliegenden Kelche hervor: der Fuss ist kreisrund, der Durchschnitt des Ständers ist ebenfalls rund. Der Knauf bildet eine eingedrückte Kugel und auch die Kuppe hat so ziemlich die Form einer Halbkugel. Die Gothik liebt es in der Regel nicht, den Fuss der Gefässe, als tragenden Theil, durch reiches Beiwerk zu überladen; sie wählte als Pedalstück eine zierliche Grundform, entweder eine sechs- oder achtblätterige Rosen- oder Sternform. Bei den älteren romanischen Kelchen liegt immer noch die Kreislinie zu Grunde, und man suchte die Monotonie dieser scheibenförmigen Fläche durch mannigfaltige Ornamente zu heben. So begnügte der Goldschmied fast bis zum Schlusse des XIII. Jahrhunderts sich nicht damit, ciselirte und getriebene Arbeiten auf dem geräumigen Fussstücke seiner Gefässe anzubringen, sondern bei der grossen Fertigkeit, die er in Anfertigung von Filigran-, Nigell- und Email-Arbeiten sich erworben hatte, war er darauf bedacht, seinen Kunstwerken durch Anwendung der verschiedenartigsten Technik den Reiz der Abwechselung und Mannigfaltigkeit zu geben.

So findet sich auch zur Belebung des Fusses an dem in Abbildung mitgetheilten Kelche von St. Apostеln in Köln eine verschiedene Art der Technik angewandt. Es sind nämlich auf punktirtem Grunde, von reichem Laubwerk umgeben, vier Engel, die Spruchbänder halten, eingravirt. Zwischen diesen schönen Gravuren befinden sich vier fast zwei Zoll grosse Medaillons. Dieselben liegen erhaben auf dem Fusse und sind mit einem zierlich cordonnirten Rande eingefasst. Die Darstellungen auf diesen Medaillons sind als Basreliefs gehalten, und zeigen eine solche Zartheit der Composition und der technischen Ausführung, dass sie mit den ähnlichen Basreliefs wetteifern können, wie sie als Füllungen auf der Be-

*) Vergleiche hierzu die gelungene Abbildung in den „Mélanges d'Archéologie“, Vol. I. pl. 1—6. In dem Texte dieses vortrefflichen Werkes haben die gelehrten Herausgeber, Abbé Martin und Cahier, mit vielem Glück den Beweis zu führen gesucht, dass der gedachte kostbare Reliquienschrein im Schatze des Aachner Münsters in den Jahren 1220—1237 angefertigt worden sei.

dachung des oben erwähnten prachtvollen Schreines zur Aufbewahrung der grösseren Reliquien im Schatze zu Aachen angebracht sind. Gleichwie durch diese Basreliefs auf dem Schreine zu Aachen das ganze Leben des Heilandes in seinen verschiedenen Momenten repräsentirt wird, so enthalten auch die vier zierlichen Medaillons auf dem Fusse des in Rede stehenden Kelches die vier Hauptbegebenheiten aus dem Leben des Erlösers, nämlich: die Verkündigung, die Geburt, die Kreuzigung und die Auferstehung. Auf dem glatten, anderthalb Zoll hohen Halse des Fusses erhebt sich die reich durchbrochene Handhabe, die in der formellen Ausführung der Technik von den Ornamentationen des Fusses abweicht. Die Durchbrechungen des Knaufes sind nämlich in einem gröberen Filigran gehalten, das durch seine Cordonnirungen in verschiedene bogenförmige Compartimente abgetheilt wird. Zwischen dieser Art von Filigran-Arbeit befindet sich zart ciselirtes Laubwerk, aus dem ein kleiner, beerenförmiger Fruchtkolben hervorsprosst. Diese Fruchtbildung, in Form einer länglichen Erdbeere, kehrt immer wieder als charakteristisches Vorkommniss des XIII. Jahrhunderts zurück. — Auch die äussere Peripherie der Kuppe hat in einem zehn Centimeter breiten Rande eine zweckmässige und technisch gelungene Verzierung. Auf punktirtem Grunde befinden sich nämlich unter einer fortlaufenden Arkadenstellung im Kleeblattbogen die Halbfiguren der zwölf Apostel mit ihren verschiedenen Attributen eingravirt. Obgleich die Köpfe der Apostel nur mit wenigen, kräftigen Strichen angedeutet sind, so liegt doch in denselben eine so tiefe Auffassung und ein so sichtliches Streben nach Individualisirung, dass man es sofort begreift: der Künstler habe sich von den steifen, conventionellen Gesichtsbildungen eines stereotyp gewordenen Byzantinismus vollständig loswinden wollen.

Bei der starken Inclination nach edlen Metallen, die sich während der revolutionären Umwälzungen zu Anfang unseres Jahrhunderts im Westen Europa's geltend machte, ist es erklärlich, dass sich in Frankreich und Italien nur äusserst wenige Exemplare von der Grösse, dem Reichthume und dem historischen Kunstwerthe des eben beschriebenen Original-Gefässes erhalten haben. Nur Deutschland besitzt noch mehrere Kelche aus der Blüthezeit der Goldschmiedekunst, die in Bezug auf ästhetische Composition und meisterhafte Ausführung der Details mit dem in Rede stehenden wetteifern können. Das ohne Zweifel prachtvollste Exemplar eines bischöflichen Pontifical-Kelches bewahrt die Sacristei der St. Godehardi-Kirche zu Hildesheim. Auch in mehrern Kirchen des mittlern Deutschlands fanden wir ähnliche Gefässe, so z. B. in Braunschweig, Osnabrück und Halberstadt. In Belgien hat sich in dem Kloster der Dames françaises zu Namur ein schönes Exemplar eines Kelches des XIII. Jahrhunderts noch erhalten, welches aus einer alten Cistercienser-Abtei des Hennegau's stammen soll.

93.

Zwölf Statuetten

der Apostel in Eichenholz geschnitzt. XIV. Jahrhundert.

Höhe 46—47 Centimeter.

Da die Kirchenschätze des ehemaligen reichen Stiftes von St. Aposteln, dessen Gründung in die Tage des h. Heribert gesetzt wird, heute bis auf jenen schönen festtäglichen Kelch, der in der vorhergehenden Nummer beschrieben worden ist, in den zerstörenden Wirren zu Anfang dieses Jahrhunderts untergegangen sind, so sei es gestattet, hier an Stelle der verschwundenen Schätze Kunstwerke verwandter Art in Beschreibung und Abbildung einzuschalten. Es sollen nämlich zum Ersatz 12 Sculpturen der Apostel hervorgehoben werden, die beredtes Zeugniss ablegen, dass im h. Köln in jenen Tagen, wo die Malerei und Goldschmiedekunst eine so hohe Stufe in compositorischer und technischer Beziehung erstiegen hatte, auch die verwandte Schnitz- und Bildhauerkunst nicht unbeachtet im Nachtheile geblieben war. Wir nehmen keinen Anstand hier die Behauptung auszusprechen, dass von allen figürlichen Schnitzarbeiten in Eichenholz aus dem XIV. Jahrhundert die vorstehenden Statuen der zwölf Apostel die grösste Beachtung von Seiten der Kunstarchäologie mit vollem Rechte beanspruchen dürfen. Wie ein Blick auf die beifolgenden Abbildungen zur Genüge zeigt, rühren diese zarten Bildwerke aus jener interessanten Kunstepoche her, wo der Bildschnitzer mit den todten Ueberlieferungen des Griechenthums gebrochen hatte, und wo derselbe, den Bildungsgesetzen des germanischen Formenprincips Rechnung tragend, sich bemühte, im Anschlusse an die Natur und ihre Gesetze die Charakteristik des Individuums in seinen Bildwerken wiederzugeben. Um die leblose Ruhe jener ascetischen Heiligen-Gestalten des abgethanen romanischen Styles in geradliniger steifer Haltung zu umgehen, und zugleich, um Leben und Empfindung seinen Bildwerken einzuhauchen, gefiel sich der herrschende Tagesstyl in jenem Jahrhundert, das die „lächelnden Heiligen“ darzustellen beliebte, darin, in oft etwas zu schlanker und stark gebogener Haltung seine Heiligenbilder in Elfenbein, Holz und Stein wiederzugeben. Eine solche auffallende Bewegung nach der linken Seite ausbiegend gibt sich deutlich an der Sculptur unter Fig. 93a, den heil. Petrus vorstellend, zu erkennen. Diese Haltung, desgleichen auch die gleichartige Drapirung der Gewänder, versetzt die vorliegenden interessanten Bildwerke, hinsichtlich der Zeit ihrer Anfertigung, in die Stylepoche der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts, als auch die gleichartigen grossen Apostelstatuen im Chore des Kölner Domes von Meisterhand ihre Entstehung und polychromatische Staffirung fanden. Hinsichtlich des schönen, mehr wellenförmig als eckig und geknickt behandelten Faltenwurfes bemerken wir hier vorübergehend, dass der dünne und trefflich geordnete Faltenwurf, ohne Ziererei und Gesuchtheit, noch mehr an

die rund ausgebogene Draperie des romanischen Styles erinnert und die glückliche Mitte hält zwischen dem steifen conventionell geordneten Faltenwurf der romanischen Bildwerke und den ausgearteten und gekünstelten Gewandpartien mit eckigen, kleinen Faltenbrüchen, wie die Bildhauer dieselben mit dem Ausgange der Gothik auch in der Kölnischen Schule zur Geltung kommen liessen. In Rücksicht der Köpfe, in einem zarten charakteristischen Ausdrucke, sei nur bemerkt, dass der Bildhauer die seelenvollen Züge fast aus dem Leben gegriffen zu haben scheint und dass er nicht dieselben in trockener Monotonie nach einem stereotypen Stylmodell plastisch gebildet hat. Charakteristisch für diese Stylperiode ist auch noch das schön stylisirte und in seinen Locken fein geringelte Haupthaar, wodurch der Eindruck der Köpfe nicht wenig gehoben wird.

Da sich gegenwärtig diese Bildwerke der zwölf Apostel in der gleichnamigen Kirche, vereinzelt und nicht im Zusammenhange mit einem Altare oder einem andern grössern Mobiliargegenstande, vorfinden, so dürfte hier die Frage angebracht sein: welche Stelle nahmen ehemals dieselben in der Stiftskirche zu den h. Aposteln ein? Wie eine glaubwürdige mündliche Tradition von Augenzeugen herrührend das angibt, befanden sich die ehemaligen Chorstühle, von welchen ein Rest heute noch in der Chorabsis von St. Aposteln aufgestellt ist, zu beiden Seiten als Schranken aufgestellt, wodurch der mittlere Chorraum von den beiden Nebenabsiden des Chores getrennt wurde. Wie uns angegeben wurde, dienten nun die eben beschriebenen zwölf Statuetten dazu, gleichsam als obere Bekrönung dieser reich geschnitzten Chorschranken, wahrscheinlich unter ebenso reich geschnitzten Baldachinen aufgestellt zu werden. An dieser Stelle und in einer solchen Situation fanden wir selbst noch in verschiedenen Kirchen kleinere Bildwerke der Apostel angebracht. Irren wir nicht, so dient eine solche Anordnung und Aufstellung der Apostel als Bekrönung der reichgeschnitzten Chorstühle in Calcar am Niederrhein. Mit dieser traditionellen Angabe der ehemaligen Verwendung dieser Statuetten stimmt in der That auch das zierliche und reiche Schnitzwerk überein, das sich heute noch an den schönen Chorstühlen in der Chorrundung von St. Aposteln erhalten hat und dessen Entstehung ebenfalls in den Beginn des XIV. Jahrhunderts zu setzen ist. Es muss beklagt werden, dass man, ohne Zweifel in der besten Absicht, vor mehreren Jahren es unternommen hat, die ebengedachten, höchst werthvollen Apostelstatuetten mit einem starken Ueberzuge von Gyps zu grundiren und über das ganze Bildwerk, sogar mit Einschluss der Incarnationstheile, eine monotone Glanzvergoldung zu appliciren. Gewiss dürfte der Wunsch Beachtung finden, dass später von kundiger Meisterhand wenigstens von den Gesichtstheilen diese Vergoldung und Grundirung sorgfältig entfernt und über der jetzigen Vergoldung der Gewandpartieen eine stylgerechte, polychromatische Ausstattung in harmonisch gedämpften Farbtönen, in jenen richtig gewählten Dessins zur Geltung gebracht würde, wie sich dieselben in den reichern Seidengeweben aus dem Beginne des XIV. Jahrhunderts vorfinden. Hoffen wir, dass die Zeit nicht fern sein wird, wo das Innere der unvergleichlich schönen Apostelkirche von der buttergelblichen Oelfarbe wieder befreit und der Quaderstein

mit seiner natürlichen Färbung wieder zum Vorschein gebracht wird, den Unkenntniss in früherer Zeit mit einer kostspieligen Oelfarbe überzogen hat. Wird so das Innere von St. Aposteln wiederhergestellt, dann dürfte auch der heutige styl- und formlose Altar, in hinkender gräcisirender Form, durch einen neuen würdigen in den gleichartigen Formen der Apostelkirche ersetzt werden, und es dürften dann die eben besprochenen, meisterhaften Statuetten der zwölf Sendboten in den Nischen der neuen Mensa eine passende und stylgerechte Verwendung finden.

Die Apostelkirche zu Köln hat unter den wenigen noch vorfindlichen Merkwürdigkeiten des Mittelalters noch ein auf grauer Leinwand in kräftigen Contouren gemaltes Bildwerk aufzuweisen, das eine unverbürgte Legende als jenes Bahr- oder Leichentuch bezeichnet, welches von der bekannten Richmodis mit eigener Hand gesponnen worden sein soll. Wir lassen die Richtigkeit dieses geschichtlichen Factums hier auf sich beruhen, obschon an dem unteren Rande dieses Bildes eine weibliche Figur als *donatrix* kniet, die flehend ihre Hände zu der darüber befindlichen Madonna erhoben hat. In dem unteren mit romanischen Laubornamenten verzierten Abtrennungsstreifen erblickt man auch zu beiden Seiten der knieenden weiblichen Figur, von Halbkreisen eingeschlossen, die beiden Symbole des Adlers und des geflügelten Menschen. Die beiden andern symbolischen Thierzeichen der Evangelisten fehlen gänzlich am obern Rande. In der Mitte dieser interessanten decorativen Malerei auf grauem Leinen, der ältesten Tableaumalerei, die uns bis heute in Köln zu Gesichte gekommen ist, ersieht man die stehende Figur der Madonna, die ehemals auf dem linken Arme den Jesusknaben trug, der aber bei dem sehr beschädigten Zustande des vorliegenden Bildwerkes unsichtbar geworden ist. Zu beiden Seiten der Gottesmutter gruppiren sich, zu drei und drei geordnet, Standbilder der zwölf Apostel. Der Faltenwurf dieser 1 Meter 4 Decimeter grossen Bildwerke kann in Rücksicht auf jene fern entlegene Kunstepoche, der vorliegende Malerei ihre Entstehung verdankt, ziemlich edel und entwickelt genannt werden. Dem Componisten ist es gelungen, in einfachen, schlichten Contouren mit Anwendung spärlicher Farbmittel markirte, ascetische Heiligenfiguren darzustellen, die nicht darauf berechnet sind, dem sinnlichen Auge zu schmeicheln. Das in Rede stehende Werk stammt aus jener Epoche, in welcher die Malerei, noch nicht übermüthig geworden, als Decoration sich den architektonischen Zwecken bescheiden unterzuordnen wusste. Viele Details, sowohl im Ornamente als auch in der Composition der Figuren, sprechen der Annahme das Wort, dass das Bild gegen den Schluss des XII. Jahrhunderts angefertigt worden ist, eine Zeit, in welcher der aus Byzanz durch Vermittelung der Kreuzzüge in den Occident herübergekommene, langgezogene und gestreckte Habitus bei Heiligenfiguren allgemeiner in der bildenden Kunst des Abendlandes seine Anwendung fand.

Es dürfte gegenwärtig schwer sein, anzugeben, zu welchen kirchlichen Zwecken diese beweglichen auf grobem Leinen gemalten Heiligen-Darstellungen gebraucht

worden seien. Wenn man nicht der Annahme Beifall schenken will, dass dieses Bild mit andern gleichartigen als bewegliche Wanddecoration auf den innern Flächen der Apostelkirche verwandt worden sei, so dürfte man vielleicht eher der Annahme das Wort reden, dass dieses interessante Bruchstück romanischer Malerei ehemals als Compartiment zu einem grösseren *„pallium quadragesimale“* gehört habe, das als Fasten- oder Hungertuch *(drap de faim)* am Triumphbogen der Kirche, als Trennung von Thor und Schiff, aufgehängt zu werden pflegte, wenn die kirchlichen Trauerzeiten, Advent und Fasten, ihren Anfang nahmen. Gewiss wäre es zu wünschen, dass auf dieses älteste Vorkommniss einer Malerei auf Leinwand, wie es sich sonst nirgends am Rheine findet, mehr Gewicht gelegt und dasselbe, mit einer Hinterwand und einem Schlussrahmen versehen, eine sorgfältigere Aufbewahrnng fände. Der historische Kunstwerth dieses einfachen Bildwerkes würde zweifelsohne völlig verloren gehen, wenn aus übertriebener Pietät man es in Zukunft versuchen würde, diesem seltenen Monumente der frühkölnischen Malerei auf groben Leinen eine Aufbesserung und verschönernde Retouche aufzudrängen.

Ehemaliger Schatz

der früheren Collegiat-Kirche zu den h. Aposteln.

Bei Beschreibung der Kleinodien der heutigen Kirchen Kölns ist uns im vorstehenden Werke die Aufgabe gestellt, das Wenige noch zu besprechen, das aus der allgemeinen Zerstörung gegen Schluss des vorigen Jahrhunderts bis zur Stunde in den betreffenden Kirchen sich noch gerettet hat, hingegen in langer Reihe am Schlusse aufzuzählen, was unser beneidenswerther Vorgänger Gelenius mit eigenen Augen im Jahre 1645 noch alles wohlverwahrt erschaut hat.

Ausser dem oben beschriebenen prachtvollen Kelche aus spätromanischer Kunstepoche, der jetzt irrthümlich dem heil. Heribert († 1026) zugeschrieben wird, befindet sich in Folge der gründlichen Ausleerung in den Tagen der Illuminaten kein Kleinodienstück zur Stunde in dem verwaisten Schatzbehälter von St. Aposteln vor, welches dem Mittelalter angehört; sogar ein merkwürdiger goldener Ring, den der h. Heribert getragen haben soll, scheint noch in jüngster Zeit abhanden gekommen zu sein. Gleichsam als Mahnzeichen an jene für Kölns grossartige Kunstschätze so unheilvolle Periode der französischen Invasion erblickt man noch in unseren Tagen in St. Aposteln einen seiner reichen Zierrathen gänzlich entkleideten Reliquienschrein, der ehemals die irdischen Ueberreste der heil. Märtyrer Felix und Adauctus und anderer Heiligen barg. Gelenius bezeichnet ihn als silbernen Sarkophag mit Perlen und Edelsteinen verziert und fügt hinzu, dass in diesen Prachtschrein im Jahre 1225 die Reliquien der ebengedachten Heiligen übertragen worden seien. Mit dieser geschichtlichen Angabe stimmen auch vollkommen die Detailformen in Eichenholz zusammen, die sich an diesem Rumpf eines ehemaligen Prachtschreines vorfinden, desgleichen auch die wenigen Ueberreste

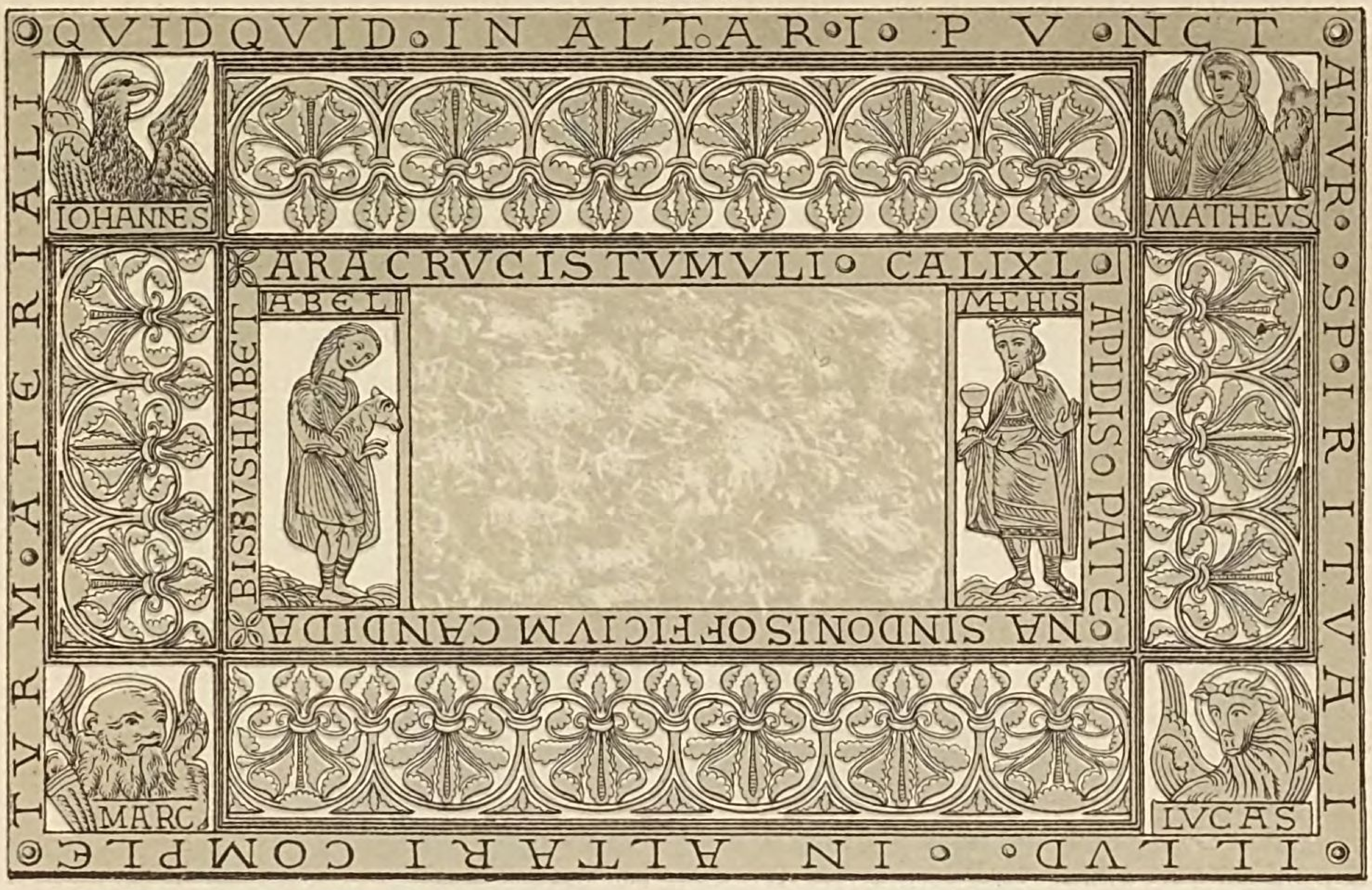
von emaillirten Metallblechen, die noch stellenweise an dem Schreine befestigt sind. Sehr möglich ist es, dass jene vielen Ueberreste von emaillirten Plättchen, Füllungen, Säulchen, Medaillons, die sich heute in den Museen zu Berlin, Darmstadt und an anderen Orten noch gerettet haben, als Ornamente von dem ebengedachten Reliquienschreine, sowie von den beiden spoliirten Scrinien in St. Cunibert (vergl. St. Cunibert Seite 23 der II. Lief.) herrühren.

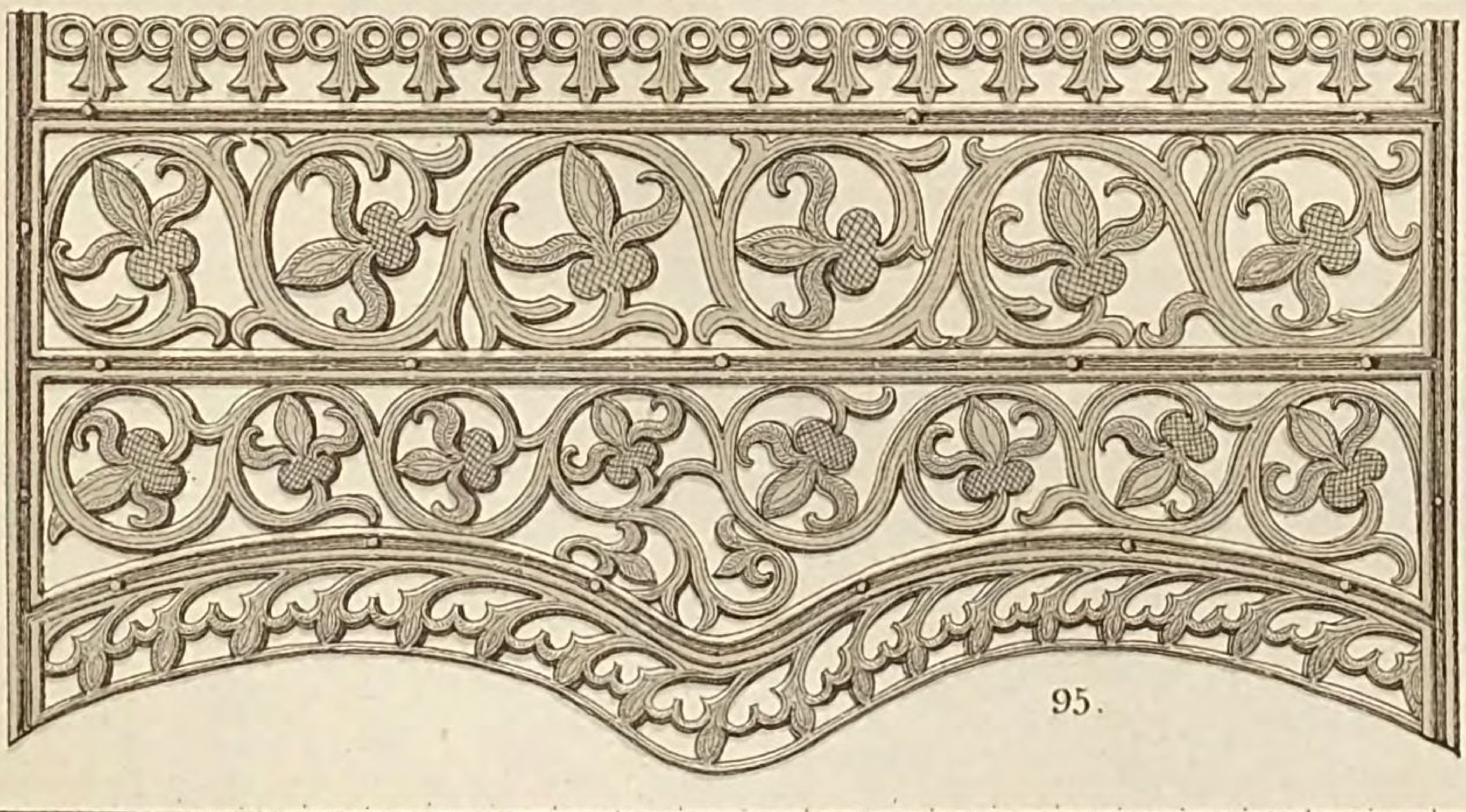
Wie auch ein weniger geübtes Auge auf der Stelle erkennt, sind die ebengedachten Ueberreste von Emails durchaus als Kölner Schmelzwerke der spätromanischen Kunstepoche zu betrachten. Auch zwei reichverzierte Brustbilder in edlem Metall, „*hermae*“, die die Häupter des heil. Felix und Adauctus enthielten, sind der gepriesenen Revolution als Opfer gefallen, desgleichen auch zwei andere *capita pectoralia*, ebenfalls von vergoldetem Silber. Eben so sind auch zwei silberne Brachialien mit Reliquien des h. Florinus und des h. Leonardus, die dem Schatze des Apostelnstiftes zur Zierde gereichten, verschwunden, sowie zwei grössere silberne Reliquiare in Form von Vorsatz- und Altarkreuzen. Endlich fand sich auch in dem ehemaligen Schatze des reichen Stiftes von St. Aposteln vor: ein Kelch des heil. Heribert und zwei in Elfenbein sculptirte bischöfliche Pontificalkämme *(pectina eburnea)*, die ebenfalls der Person des heil. Heribert angehört hatten. Dieser Kelch in niedriger Form und in jener charakteristischen, noch unentwickelten Ornamentationsweise, wie sie der Goldschmiedekunst in frühromanischer Epoche, d. h. im Beginn des XI. Jahrhunderts, eigenthümlich war, ist wahrscheinlich in den Stürmen zu Schluss des vorigen Jahrhunderts verschwunden. Erklärlich ist es, wie die im Gelen vorfindliche Notiz vom Kelche des heil. Heribert sich auf jenen reich entwickelten und stattlichen Pontificalkelch unbewusst übertragen hat, der heute noch als einziges Kleinod dem verödeten Schatze der Stiftung des h. Heribert verblieben ist. Ein Blick auf die Abbildung Taf. XXVIII. Fig. 92 genügt vollständig, um zu erkennen, dass dieser Kelch in der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts, mindestens 200 Jahre nach dem Tode des gedachten heil. Erzbischofes, von einem ausgezeichneten Meister der kirchlichen „*confraternitas aurifabrorum*“ Kölns angefertigt worden ist. Bei der maasslosen Verschleppung der kirchlichen Kunst- und Reliquienschätze Kölns zur Zeit der französischen Revolution sind wahrscheinlich die beiden reichverzierten Elfenbeinkämme, von denen ebenfalls Gelen spricht, mit so vielen andern Kunstwerken aus der Apostelkirche entfernt worden und dürften vielleicht, wenn hier eine Hypothese zulässig sein sollte, diese beiden *pectina Sti. Heriberti* wieder erkannt werden in jenen reich verzierten Elfenbeinkämmen, die heute noch im hiesigen städtischen Museum aufbewahrt und bewundert werden. Wir werden nicht unterlassen, diese seltenen Kunstwerke in Elfenbein, die zweifelsohne aus dem ehemaligen Schatze einer Kölnischen Kirche herrühren, in der letzten Lieferung des vorliegenden Werkes in Abbildung zu veranschaulichen.

Aus St. Maria im Capitol.

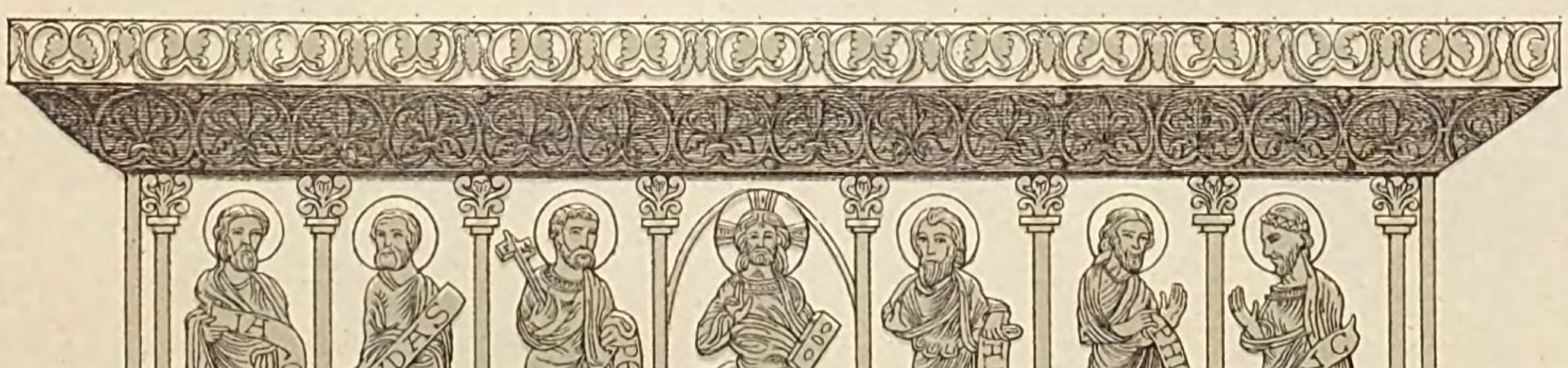
XXIX.

94 a





95.



94.

Weber & Decker's lith. Cöln.

XXX.

Aus St. Maria im Capitol.



96.

Weber & Deckers lith. Cöln.

St. Maria im Capitol.

Kunstwerke des Mittelalters daselbst.

Seite

94) Tragbares Altärchen mit figürlichen Schmelzwerken, XII. Jahrh., Taf. XXIX. Fig. 94 und 94ª. 3

95) Durchbrochene Schmiedearbeit, XV. Jahrh., Taf. XXIX. Fig. 95 6

96) Reiche Bildstickerei eines Messgewandes, XV. Jahrh., Taf. XXX. Fig. 96 7

Der ehemalige Schatz von St. Maria im Capitol 10

94.

Tragbares Altärchen

in mattem Schmelz mit figürlichen Darstellungen. XII. Jahrhundert.

Länge 31 1/2 Centimeter, Breite 20 1/2 Centimeter, Höhe 13 Centimeter.

Von den vielen kostbaren „*altaria portatilia*", die Gelen in seinem oft citirten Werke namhaft macht, hat sich heute nur noch ein interessantes Exemplar in dem vollständig ausgeleerten Schatze der ehemals so reich dotirten Stiftskirche St. Maria im Capitol erhalten. Dieses einzige noch restirende „*gestatorium*" im heutigen Köln dürfte zu den einfachern gehört haben, wie sie ehemals die Metropole des Rheines in grosser Anzahl besass; dasselbe bietet jedoch in seiner äussern Gestalt und in seiner technischen Ausführung alle nöthigen Anhaltspunkte, um Charakter und Form der reichern, ehemaligen „*altaria viatica*" beurtheilen zu können, die gegenwärtig sämmtlich aus Köln verschwunden sind. Auf einem Sockel mit ansteigender Abschrägung, dessen Flachtheile theilweise mit eingeschmelzten Ornamenten, theilweise mit getriebenem Pflanzenwerk umkleidet sind, erheben sich die vier Flachseiten dieses tragbaren Altares, die die innere Höhlung von der Form eines Rechteckes in Eichenholz zur Aufnahme der Reliquien umkleiden. Auf der einen Langfläche, die eine Ausdehnung von 26 1/2 Centimeter hat, bei einer grössten Höhe von 8 1/2 Centimeter, erblickt man, durch vergoldete, glatte Säulchen getrennt, die figürlichen Darstellungen von sechs Aposteln, deren Namen durch Inschriften auf Spruchrollen zu ersehen sind. Diese Apostel umgeben stehend den Heiland, der als Richter, auf dem Regenbogen sitzend, dargestellt ist; wie gewöhnlich segnet die Rechte dieser „*majestas domini*" in lateinischer Weise; die Linke trägt das geschlossene „*liber vitae.*" Die andere Seite ist ebenfalls durch glatte Säulchen in sieben Felder von der Form eines Rechteckes, mit hell- und dunkelblauem Email abgetrennt. Auf dem mittlern breiten Felde erblickt man thronend auf einem „*scamnale*" die Himmelskönigin, die mit der Linken den göttlichen Knaben hält und in der Rechten das mit der Lilie gekrönte Scepter trägt. Zu beiden Seiten der Madonna gewahrt man die Standbilder der sechs übrigen Apostel, kenntlich durch die Spruchrollen mit den bezüglichen Namen. Gleichwie die Langseiten dieses tragbaren Altares durch Bilderschmuck belebt sind, so entbehren auch die nur 15 Centimeter langen Kopfseiten des Figurenschmuckes

nicht. Im Gegensatze zu den Trägern des neuen Bundes sind hier die Repräsentanten des alten Bundes in sechs Figuren dargestellt. Auf der einen Seite erblickt man, durch glatte, vergoldete Säulchen getrennt, den König David und zur Seite die Propheten Jeremias und Isaias. Diesen Figuren gegenüber befinden sich an dem andern Kopftheile, in gleicher Technik, der König Salomon, umgeben von den Propheten Habacuc und Jonas. Nur allein die quadratischen Flächen, auf welchen diese kleinen Standbilder angebracht sind, sind in ihrer Ganzheit mit einem undurchsichtigen, matten Schmelz in hell und dunkelblauen Farbtönen ausgefüllt. Auf diesen emaillirten Gründen zeichnen sich in Gold die ebengedachten zwanzig Figuren aus, deren Contouren stark vertieft ausgestochen und mit einem braunröthlichen Email, gleichsam als Niell, markirt sind. Man muss es diesen Darstellungen lassen, dass sie mit einem grossen Ernste und fast rigoröser Stylstrengheit von einem Emailleur der Kölner Schule ausgeführt worden sind, der es verstand, den historisch überlieferten Typus von Byzanz beizubehalten, ohne jedoch als selbstständiger Künstler seine eigene individuelle Anschauung zum Opfer zu bringen. Was diesen Figuren ferner noch zum Vorzuge gereicht, ist der Umstand, dass sie schlicht und recht von einem Kunsthandwerker componirt und ausgeführt worden sind, der seine Bildwerke als Ornamente, ohne alle Prätensionen, kräftig hingestellt hat.

Auf dem eben beschriebenen viereckig länglichen Kästchen befindet sich als Deckel und Schliesse eine geradlinige Platte, die nach unten hin dieselben Abschrägungen und Verzierungen hat, wie die untere Abschlussplatte, worauf sich das ebenbeschriebene rechteckige „*receptaculum*“ erhebt.

Der grösste Reichthum der figuralen und ornamentalen Darstellungen entfaltet sich auf der obern Fläche des Deckverschlusses (vergl. 94[a]). Man erblickt nämlich von vielfarbigem Schmelz umschlossen, in starker Feuervergoldung, an den vier Ecken die symbolischen Thierbilder der vier Evangelisten mit den betreffenden Namen auf kleinern Spruchbändern. In derselben Breite mit diesen Thiersymbolen setzen sich, als Rand an den vier Seiten, zierliche Ornamente in vielfarbigem Email fort. Diese Laubornamente geben sich als „*émaux champlevés*“ zu erkennen, die als Füllungs-Email die ausgetieften Flächen dieser Pflanzenornamente einnehmen und von einem vergoldeten Fond umgeben sind, im Gegensatz zu den figürlichen emaillirten Darstellungen, die die vier aufstehenden Flächen des tragbaren Altars vielfarbig verzieren. Sämmtliche Ornamentationen umgeben als Randeinfassung einen kleinen, rechteckigen Serpentin in einer Länge von 12½ Centimeter und einer Breite von 7 Centimeter 7 Millimeter. Den Serpentinstein, mit dunkel- und hellgrünen Marmorirungen, als consecrirten Altarstein, umschliessen zu beiden Seiten die zwei Prototypen des Opfers im alten Bunde für das unblutige Opfer des neuen Bundes; rechts Abel mit seiner Opfergabe und links der König von Salem, Melchisedech. Sowohl unmittelbar um diesen Serpentinstein, als auch um das Aeussere der obern Umrandung sind auf Goldgrund schmale Spruchstreifen herumgeführt, die in romanischer Uncialschrift, in dunkelblauem Email, folgende schöne Sentenz enthalten:

„*Quidquid in altari punctatur spirituali,*
Illud in altari completur materiali.
Ara crucis, tumuli calix, lapidisque patena,
Sindonis officium candida bissus habet.“

Gleichwie der vorhergegangenen Beschreibung zufolge die obere Fläche dieses Portativaltares mit reichen figürlichen und ornamentalen Schmelzwerken geschmückt ist, so hat man es auch nicht unterlassen, die untere Fläche dieses Reliquiariums durch ein eigenthümliches Email zu heben und zu decoriren; man erblickt nämlich hier, von vielen Quadraturen eingefasst, ein Laubornament in Form eines Kreuzes, das in allen Quadraten gleichmässig als retournirendes Dessin zurückkehrt. Französische Archäologen haben in neuester Zeit dieses bräunliche Email mit goldenen Ornamenten „*émail brun, émail peint*“ genannt. Dieses Email, im einfachen bräunlichen Ton gehalten, ist jedoch wohl zu unterscheiden von jenem Schmelz, wie es von den Emailarbeitern zu Limoges seit dem XVI. Jahrhundert unter dem Namen „*émail peint*“ angefertigt zu werden pflegte. Um diese untere emaillirte Deckplatte, gleichsam ein bräunlicher Emailfirnis, waren ehemals, als Ständer zu diesem Altärchen, an den vier Ecken kleinere ciselirte und vergoldete Fussstücke in Form von Löwentatzen oder von kriechenden Salamandern angebracht. Leider fehlen dieselben heute an dem durch die Unbilden der Zeiten vielfach beschädigten „*altare viaticum.*“ Da sich die vertieften Stellen erkennen lassen, worin diese vier Pedalstücke ehemals befestigt waren, so haben wir nicht unterlassen wollen, auf unserer Zeichnung diese Fussstücke, nach älteren Analogien, anzudeuten. Sowohl die entwickelte Ausbildung und Belebung der Figuren, die technische Behandlung der vielen verschiedenfarbig incrustirten Schmelze als auch der Charakter und die Gestaltung der spätromanischen Inschriften legen beredtes Zeugniss dafür ab, dass das in Rede stehende tragbare Altärchen von einem Mitgliede der Confraternität der Kölnischen Goldschmiede gegen den Schluss oder im dritten Viertel des XII. Jahrhunderts angefertigt worden ist. Obgleich Köln von den vielen Gestatorien seiner ehemaligen reichen Stifts- und Abtei-Kirchen nur noch den ebenbeschriebenen als alleinigen Repräsentanten der vielen verschwundenen aufzuweisen hat, so finden sich doch in der Erzdiöcese Köln noch einige äusserst reiche und gut erhaltene Exemplare vor, die zum Belege dienen, mit welcher artistischen Sorgfalt man jenen Reliquienbehälter im Mittelalter auszustatten pflegte, der, mit einem consecrirten kleinen Steine auf seiner Oberfläche bedeckt, vornehmlich auf Reisen dazu benutzt zu werden pflegte, um auf demselben das h. Messopfer „*ubique locorum*“ begehen zu können.

Das bei weitem reichste „*altare portatile*“ in ähnlicher ornamentaler Ausstattung, wie das ebenbeschriebene, besitzt zur Zeit noch, als letzte Erinnerung an verschwundene Kunstwerke, die ehemalige Benedictiner-Abteikirche des h. Vitus zu M. Gladbach. Zwei andere, ebenso kunstreich in Email gearbeitete bewegliche Altärchen finden sich in dem noch jetzt reichhaltigen Schatze der Pfarrkirche zu Siegburg vor, welche aus dem Reliquienschatze der Stiftung des h. Anno, der Abtei gleichen Namens, herrühren.

95.

Bekleidung eines Trägers,

in geschmiedetem Eisen, zur beweglichen Aufhängung des Handtuches.
XV. Jahrhundert.

Grösste Länge 41 Centimeter, Breite 10 Centimeter, Höhe 24 Centimeter.

In der am Schlusse des XV. Jahrhunderts zur nördlichen Seite des Chores von Maria im Capitol angebauten Nebenkapelle, die dem frommen Sinne eines Kölnischen Patriciers ihre Entstehung zu verdanken hat, befindet sich heute noch ein merkwürdiges Taufbecken in massivem Kupferguss, das bereits für den vollen Eintritt der Renaissance innerhalb der Mauern Kölns Zeugniss ablegt. Dasselbe ist der Jahreszahl zufolge 1594 vom Meister Weckrath gegossen worden. In stylistischer Beziehung jedoch sind in derselben Kapelle zwei Utensilien von grösserem Interesse, nämlich die Thüre eines Sacrariums an der Epistelseite des Altares und ausserdem noch ein selten vorkommendes Beispiel eines reich in Schmiedeeisen verzierten Expositoriums zur Aufnahme einer beweglichen Rolle im Innern, an welcher ehemals das Handtuch (tualia, altdeutsch twele, Zwehle) zur Abwaschung der Hände aufgehängt zu werden pflegte. Diese beiden Kunstobjecte, insbesondere aber das letztgenannte, sind gewiss das Zierlichste und Kunstreichste, was die Kunstfertigkeit der Schmiede und Schlosser im Bereiche der Eisenschmiederei zu Ausgang des Mittelalters in Köln hervorgebracht hat. Die reichen eisernen Beschläge und Verzierungen an der ebengedachten kleinen Thüre in Eichenholz sind bereits anderswo abgebildet und beschrieben worden. Auch hat der hiesige Modelleur C. Leers die schönen Eisenbeschläge der vorliegenden Thüre abgeformt und sind bei demselben, auf schriftliche Bestellungen hin, Abgüsse davon, sowie überhaupt viele Kunstwerke, die in diesem Werke beschrieben und abgebildet sind, käuflich zu beziehen. So weit uns bekannt geworden, ist jedoch von dem in Abbildung unter Nr. 95 veranschaulichten Träger des Manutergiums keine Erwähnung geschehen. Dieser Träger, der nach zwei Seiten hin vermittelst eiserner Klammern in die Mauerfläche eingelassen ist, bildet eine viereckige längliche Kammbekrönung von geschmiedetem Eisen, welche die Bestimmung hat, jenen beweglichen Rundstab von Eichenholz, der im Innern eingelassen ist, zu verdecken, um welchen ehemals ein langes zusammengenähtes Handtuch befestigt hing. Die Laubornamente, die in dieser zierlichen Bekleidung, in durchbrochener Arbeit, ersichtlich sind, findet man in ähnlicher Formation an stylverwandten Kunstgegenständen aus derselben Epoche häufiger vor. Um den Schwung dieser ornamentalen Blätter noch zu heben, hat der Kunstschmied es nicht unterlassen, dieselben durch Treibung von Innen nach Aussen zu erhöhen und die Monotonie dieser Verzierungen durch kräftige Gravuren zu beleben. Jetzt ist leider dieser

„Zwehlenträger“ mit einer unschönen, bedeckenden Oelfarbe überstrichen, wodurch seine feinen Einzelheiten vollständig unsichtbar gemacht werden. Derselbe scheint ehemals an verschiedenen Theilen versilbert gewesen zu sein; auch waren sämmtliche Durchbrechungen an den drei Seiten dieses eisernen Trägers ehemals mit einem starken blauen Papiere, wie dies noch einige schwache Ueberreste zeigen, hinterlegt. In verschiedenen Sacristeien des Niederrheines haben wir noch mehrere solcher verzierten Träger von Manutergien vorgefunden. Die meisten sind in Holz angefertigt und gehören der spätern Renaissance an. Nur in der Sacristei des Domes von Xanten findet sich, jedoch in Eichenholz geschnitzt, noch ein ähnlicher Zwehlenträger vor, welcher derselben Kunstepoche, dem Schlusse des XV. Jahrhunderts, wie auch der vorliegende, angehört.

96.

Figurale Stabstickereien,

von einem Messornat herrührend. XV. Jahrhundert.

Länge 11 Decimeter, Breite 23 Centimeter.

Als feststehend kann angenommen werden, dass in den Sacristeien jener Stiftskirchen, die ehemals einem weiblichen Orden zustanden, sich die kostbarsten Ornatstickereien noch zahlreich bis zum vorigen Jahrhundert erhalten hatten, und dass in der Regel in solchen Stiftskirchen die Zahl derselben grösser befunden wurde, als dies in Sacristeien von Pfarrkirchen der Fall war. Es war nämlich im Mittelalter die Kunststickerei vorzugsweise den geübten Händen in weiblichen Orden und Communitäten anvertraut, deren fromme Bewohnerinnen, vom Geräusch der Welt in den vier Mauern ihres Klosters zurückgezogen, mit grosser Ausdauer und Hingabe zu Ehren des Höchsten die kunstreichsten Ornatstickereien, sowohl für den eigenen kirchlichen Bedarf als auch auf Bestellung hin, anzufertigen pflegten. Erst als die Zünfte beim Anfange des Mittelalters das Kunsthandwerk für sich förmlich monopolisirt hatten, fingen auch, gleich den andern Zunftmeistern, die Vorsteher der Innung der Bild- und Wappensticker an, eine unbefugte Controle über jene Nadelarbeiten auszuüben, die käuflich, der Gewohnheit früherer Jahrhunderte gemäss, in weiblichen Klöstern für kirchliche Ornatszwecke angefertigt worden waren. Die Zunftmeister erinnerten sich nicht mehr daran, dass seit dem XIII. Jahrhundert bis ins späte Mittelalter hinein die Frauenklöster es waren, die die Kunstweberei und Stickerei für kirchliche Zwecke vorzugsweise in Pflege genommen hatten und dass durch Klosterfrauen die kirchliche Stickkunst auf ihre

Höhe gefördert worden war.*) Als endlich im XVII. und vollends im XVIII. Jahrhundert die Concurrenz der kunstreich gestickten Ornate weiblicher Orden mit den überladenen Goldstickereien aufgehört hatte, die von profanen Stickern, Paramentenhändlern und Lyoner Grossisten als gesuchte Speculations-Waare auf den Markt gebracht wurde, verschwanden die Reminiscenzen der altkirchlichen traditionellen Stickereien auf dem Gebiete der Paramentik vollständig und es begann jetzt die profane, täglich wechselnde Mode mit überladenen Phantasieformen sich in kirchlicher Ornatstickerei in breitester Weise geltend zu machen.

Die vorliegende Stickerei, wovon wir auf Blatt XXX einen Bruchtheil veranschaulicht haben, gehört noch vollständig jener schöneren Periode an, in welcher die Zunft der Bild- und Wappensticker des alten Kölns, die Traditionen der ältern kirchlichen Ornat- und Paramentstickerei festhaltend, mit den Leistungen religiöser Orden zu wetteifern suchte. Wir nehmen keinen Anstand zu behaupten, dass die in Rede stehenden Stickereien als Meisterwerke jener traditionellen Figurenstickerei zu betrachten sind, die gegen Schluss des Mittelalters aus der Zunft der Kölnischen Wappensticker in Menge hervorgingen und die in ihren Leistungen sich an die Arbeiten der befreundeten Maler anzulehnen pflegten. Von den vielen kunstreichen Figurenstickereien an den Aurifrisien liturgischer Gewänder, an welchen, einer glaubwürdigen Tradition zu Folge, die Schatzkammer des reichen Damenstiftes von Maria im Capitol noch bis zur französischen Revolution einen so grossen Ueberfluss hatte, finden sich heute nur noch die beiden Stäbe vor, zu deren Beschreibung wir eben übergehen wollen. Leider hat eine bedauernswerthe Interesselosigkeit vor mehrern Jahren keinen Anstand genommen, die in Rede stehenden gestickten Bildwerke mit der Scheere gewaltsam so zu modificiren, dass aus Resten durchschnittener Bildstickereien mit genauer Noth ein Kreuz in moderner Form zu einem Messgewande formirt worden ist.

Ursprünglich scheinen diese Stäbe nicht als Besätze eines Messgewandes, sondern als reich gestickte Aurifrisien zu den vordern Besatzstücken eines Pluviale benutzt worden zu sein. Die erste Darstellung in dem obern Stabe beginnt mit der Verkündigung, darauf folgt die Geburt, und schliesst sich diesen Mittelstücken die Anbetung der drei Weisen an. Unter dieser letzten Darstellung befindet sich jetzt noch als Fortsetzung ein Baldachin. Die reich in Gold gestickte Scenerie, die zweifelsohne die Beschneidung des Heilandes vorstellt, ist von einer unbarmherzigen Scheere vor bereits längerer Zeit ohne Schonung fortgeschnitten worden, als man diesen Stab eines Pluviale zu dem heutigen Stabe eines Messgewandes zu verkürzen kein Bedenken trug.

Was die hohe Vollendung sowohl der Composition als der technischen Ausführung betrifft, so muss gesagt werden, dass mit diesen reichen Figurenstickereien höchstens noch die gestickten Stäbe einzelner mittelalterlicher Messgewänder in

*) Um Gesagtes nicht zu wiederholen, verweisen wir vorübergehend auf die II. Lief. unseres Werkes: „Geschichte der liturgischen Gewänder im Mittelalter", wo wir weitläufiger über das Ausgehen der kirchlichen Stickkunst von weiblichen Klöstern im Mittelalter gehandelt haben.

St. Columba einen Vergleich eingehen können. Um den Reichthum und den Glanz der vorliegenden gestickten Bildwerke, die sich gegenwärtig in sehr traurigem Zustande befinden, zu kennzeichnen, bemerken wir hier vorübergehend, dass sämmtliche figurenreiche Scenen in der Weise der *„oeuvres d'Arras“* über doppelt neben einander gefügten Goldfäden in Plattstich gestickt sind.*)

Sieht man sich nach verwandten Parallelen zu der in Rede stehenden Bildstickerei am Rheine um, so dürften die reich gestickten Stäbe eines prachtvollen Messgewandes der Pfarrkirche zu Erkelenz und zu Euskirchen, sowie einige Ueberreste älterer Stickerei im erzbischöflichen Museum zu Köln, die grösste Verwandtschaft haben. Die hier besprochenen Bildwerke sind, wie auch die eben angeführten Bildstickereien, ohne Zweifel von äusserst geschickten Bildstickern Kölns gegen Ausgang des XV. Jahrhunderts angefertigt worden. Dafür legen Zeugniss ab die für die altkölnische Malerschule durchaus charakteristische Auffassung und Durchführung der schönen Composition, desgleichen auch die eigenthümliche Anlage und Construction der in Gold gestickten Baldachine, welche diese Scenen überragen. In diesen drei Baldachinen erblickt man in je einem ein Rundmedaillon, jedesmal ein Wappen einschliessend, als Geschlechtszeichen von Patricierfamilien, die in der Nähe von Maria im Capitol wohnhaft waren und wahrscheinlich in letztgedachter Kirche ihre Familiengrabstätte besassen. Das eine Wappen an dem obern Stabe, nämlich: drei Raben auf silbernem Felde, gehört der altkölnischen Familie „Walraven“ an; das darauf folgende: zwei silberne Sprossen auf schwarzem Felde, ist das Familienwappen der berühmten Kölnischen „Overstolzen“, und das dritte Wappen: drei rothe Judenhüte auf silbernem Felde, ist das Geschlechtszeichen der Patricierfamilie „Jüdden.“

Der Kirchenvorstand von Maria im Capitol beabsichtigt in nächster Zeit die oben beschriebenen seltenen, in Plattstich gestickten Stäbe wieder herstellen und dieselben zu einem neuen Messgewande verwenden zu lassen. Es wäre dringend zu wünschen, dass von einer äusserst geschickten Hand, die mit dem Bilderstich umzugehen wüsste und auf Restauration ähnlicher Arbeiten eingeübt wäre, mit höchster Vorsicht diese kostbaren Nadelmalereien für kirchlichen Gebrauch stylgetreu wieder hergestellt würden. Gewiss dürfte auch bei der Instandsetzung dieser Casel die ältere faltenreiche Form des Messgewandes wieder zu wählen sein, desgleichen auch ein schwerer Seidendamast mit mittelalterlichen Musterungen, dessen gedämpfter Farbton zu der alten Stickerei nicht zu grell abstäche.

*) Vergl. die nähere Mittheilung über die *„hautes lisses d'Arras“* in dem II. Bande unseres Werkes „Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters.“

Der ehemalige Schatz von Maria im Capitol.

Der alte Chronist Gelen, der in gedehnter Weitläufigkeit die Grösse und den Vorrang der Schätze seiner Vaterstadt beschreibt, unterlässt es nicht, an der Stelle, wo er in seinem Werke *„de magnitudine Coloniae“* die Kunstwerke und die Reliquienschätze von St. Maria im Capitol ausführlicher aufzählt, hinzuzufügen, dass durch die Gebefreudigkeit und die Frömmigkeit der adligen Stiftsdamen besagter Kirche sämmtliche Reliquien in kostbaren und kunstreichen Behältern zu seiner Zeit aufbewahrt gewesen seien. Derselbe fügt darauf hinzu, dass sich in genannter Kirche an Schätzen allein 26 kostbare in Gold und Silber kunstreich gearbeitete Hierotheken mit Reliquien verschiedener Heiligen befanden. Unter andern war daselbst in einem silbernen Brustbilde das Haupt des Apostels Judas Thaddäus aufgehoben. Zwei andere Hierotheken hatten die Form von silbernen Händen und enthielten die eine ein Gebein vom Apostel Bartholomäus und die andere einen Armschenkel des h. Leonardus.*) In andern kunstvoll gearbeiteten Reliquiarien befanden sich Theile vom heil. Kreuze, von den Nägeln, von der Lanze, von der Dornenkrone und von dem Schwamme. Alle diese Gefässe, mit ihrem theuren Inhalte, die unser Berichterstatter aufzählt, und welche seit den Tagen der Erbauerin von Maria im Capitol, der frommen Plectrudis, der Gemahlin Pipins von Heristall, eine Zierde des alt berühmten Gotteshauses bildeten, sind der Geldgier der Revolution zum Opfer gefallen. Nur eine interessante stoffliche Reliquie, die Gelen unter No. 28 als *„Cingulum sanctae Elisabethae“* anführet, dürfte sich bis zur Stunde glücklich gerettet haben und befindet sich heute noch im Besitze des Biographen der h. Elisabeth, des Grafen Montalembert. Als die Kirchenschätze von Maria im Capitol der Zerstörung preisgegeben wurden, scheint dieser merkwürdige und kunstreich gewirkte Gürtel in den Besitz einer angesehenen Kölnischen Familie gelangt zu sein. Später ging diese Reliquie durch Schenkung in den Privatbesitz eines Kölnischen Pfarrers über, der dieselbe dem ebengedachten berühmten französischen Gelehrten vor wenigen Jahren als Geschenk übersandte.**)

Sind wir gut unterrichtet, so befand sich ehemals noch in der Basilica von Maria im Capitol ein grosser siebenarmiger Leuchter, der, in Messing gegossen, in der reichen Ornamentation des spätromanischen Styles gestaltet gewesen sein soll.

Glücklicher Weise haben sich an dem nördlichen Eingang der Kirche von Maria im Capitol zwei äusserst merkwürdige und seltene Thorflügel erhalten, die, weil sie nicht von Metall waren, bei den Stürmen zu Anfang dieses Jahrhunderts keine Beachtung gefunden haben. Dieselben sind als Hautrelief kräftig in Eichenholz geschnitzt und veranschaulichen in vielen Quadraten Scenen aus dem Leben des Heilandes. Besagte Thürflügel, die aus der entwickelten romanischen Kunstepoche herrühren, dürften in den in Holz geschnitzten Thüren des *Puy de Dôme* in der Auvergne eine schwache Parallele finden.

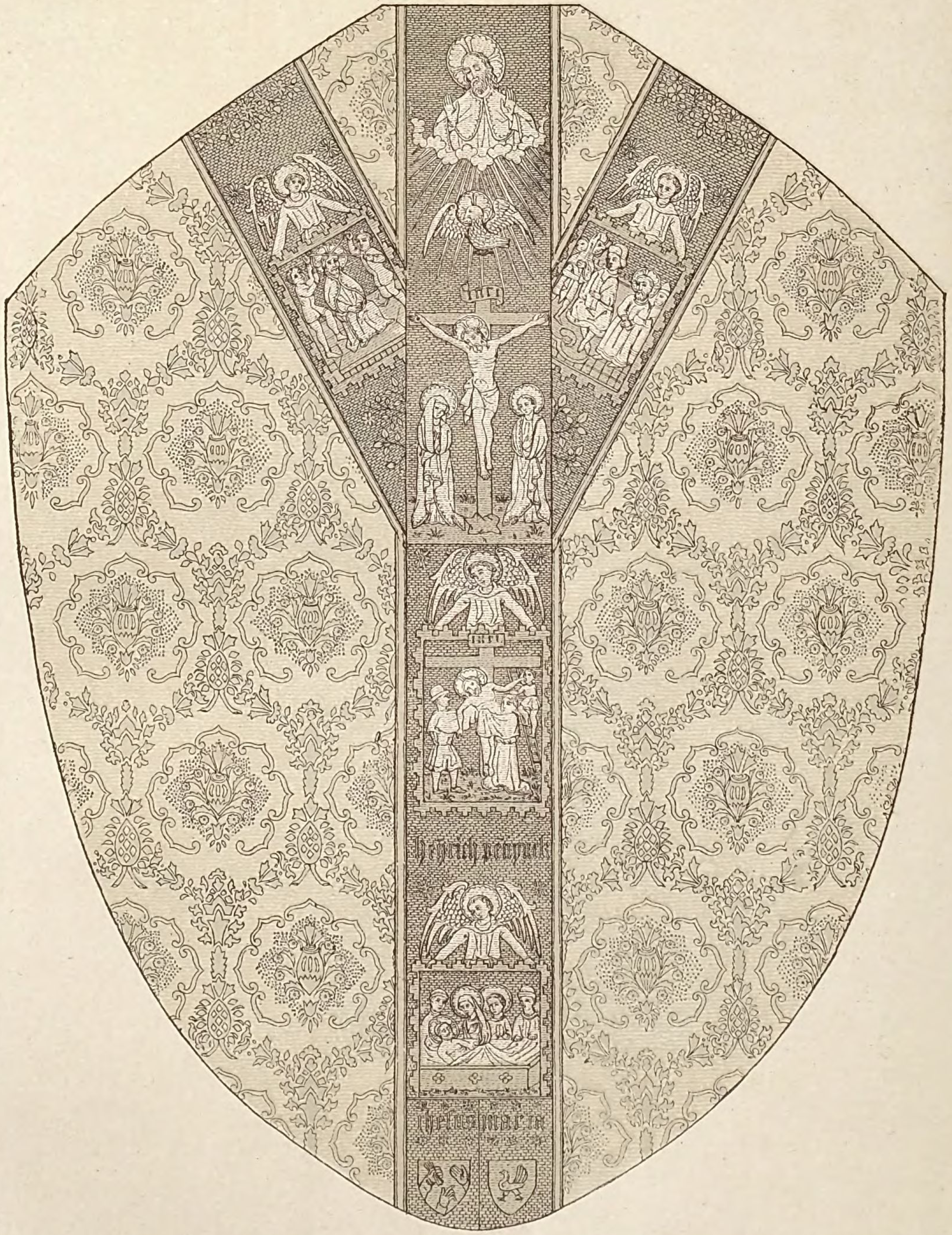
*) Vergl. die Form dieser Brachialien unter No. 7 u. 8 Taf. II. I. Lief. dieses Werkes Seite 15.

**) Vergl. unsere nähere Beschreibung dieses merkwürdigen *„Cingulum literatum“* in dem III. Bande des „Kirchenschmuckes, ein Archiv für weibliche Handarbeit“.

Aus St. Jacob (ehemals St. Georg)

XXXI.

97.



Weber & Deckers lith. Cöln

St. Jacob

(ehemalige Stiftskirche von St. Georg).

Kunstwerke des Mittelalters daselbst.

Seite

97) Vollständiger Ornat mit Bildwirkereien und Wappen in den Stäben, XV. Jahrhundert, Taf. XXXI. Fig. 97 . 3

Ehemalige Schätze von St. Georg, nach Angabe älterer Inventare 7

97.

Messornat

in weissem Damast mit figuralen in Gold gewirkten Stäben. XV. Jahrhundert.

Vorliegende Capelle, die bei den alten Schriftstellern auch die Benennung *„ornatus integer“* führt, gehört unstreitig zu den merkwürdigsten liturgischen Gewändern, welche sich aus dem Schlusse des Mittelalters herrührend in den kölnischen Kirchen noch erhalten haben. Leider war bei dem Messgewande der primitive alte Schnitt in seiner faltenreichen Ausdehnung, wie es scheint, schon lange Zeit einem modernen Zuschnitte gewichen, wodurch dasselbe in den golddurchwirkten Stäben an Länge bedeutend verkürzt, und seine Breite hinsichtlich des Grundstoffes der Art geschnitten worden war, dass noch unlängst dieses Messgewand aus zwei knapp zugeschnittenen Theilen bestand, und das so entstellte Gewand kaum mehr seinen Ursprung von der ehemaligen, faltenreich den ganzen Körper umgebenden *„casula campanula“* errathen liess.

Der Grundstoff dieses Gewandes bestand ehemals aus einem dunkeln, dessinirten Blausammet mit einem Muster, wie dasselbe immer wieder in solchen figurirten Sammetstoffen, so wie in den Seidendamasten des XV. Jahrhunderts zu erkennen ist. Sämmtliche Muster in diesem Sammet waren von dem Weber mit einem äusserst feinen Instrument eingeschnitten, so dass der Satinstoff stark hervortrat. Für die geschichtliche Entwickelung der mittelalterlichen Weberei und Stickerei bietet unstreitig das mit grosser Kunstfertigkeit in Gold gewirkte Kreuz ein grösseres Interesse. Dasselbe steigt gabelförmig gegen die Schultern auf und zeigt auf dem Vorder- und Rücktheile des Messgewandes ein Kreuz. Bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts waren an den Messgewändern die Kreuzstäbe *(aurifrisia)* besonders an den Festtags-Ornaten meist in ähnlicher Weise gebildet, so dass auf diese Doppelform des Kreuzes auch gedeutet werden können die Worte bei Thomas a Kempis, Lib. IV, Cap. 5: *„Ante se crucem in casula portat, ut Christi vestigia diligenter inspiciat et post se cruce signatus est, ut adversa quaelibet ab aliis illata clementer pro Deo toleret.“*

Wie die ehemals blaue Grundfarbe des Gewandes anzeigte, war besagter Messornat bestimmt, um bei den kirchlichen Trauerzeiten gebraucht zu werden. Diese *fêtes de deuil* fallen vornehmlich in die Fasten- und Adventzeit; deswegen zeigen auch die golddurchwirkten Stäbe des vorliegenden Messgewandes einzelne quadratisch geordnete Scenerien aus der Leidensgeschichte des Heilandes. Auf dem Gabelkreuze, welches den hinteren Theil des Gewandes schmückt, erblickt man in Gold gestickt die Darstellung der Dreieinigkeit*), nämlich die Person des Vaters oben in stylisirten Wolken, darunter von Strahlen umgeben das Symbol des heil. Geistes, in Gestalt einer Taube, schwebend über der zweiten Person der Gottheit, dem Sohn, der als leidender Gottmensch am Kreuze dargestellt ist. Den Heiland umgibt, wie gewöhnlich, die Passionsgruppe Johannes und Maria. Von diesem Theile des mittleren Stabes ausgehend verzweigen sich über die Schultern ansteigend die beiden Kreuzbalken, die auf der hinteren Seite zwei Medaillons erkennen lassen von je einer Engelsfigur, mit der Albe bekleidet, gehalten, welche die Verurtheilung des Heilandes vor Pilatus und gegenüberstehend die Krönung desselben zur Darstellung bringen. Unter der Hauptdarstellung ist Christus am Kreuze abgebildet; auf dem mittleren Balken folgen dann noch weiter nach unten hin zwei quadratische Einfassungen, ebenfalls von Engeln als Schildträgern gehalten, die Abnahme Christi vom Kreuze und die Grablegung desselben. Zwischen diesen beiden Passions-Scenen erblickt man in Gold eingewirkt in gothischen Minuskelschriften in blauer Seide den Namen „*heÿrich pennyck*“. Wir sind nach Analogien, die wir an andern Messgewändern angetroffen haben, versucht anzunehmen, dass in diesen Worten nicht der Name desjenigen zu erkennen ist, der als Wappenwirker dieses Kunstwerk angefertigt hat, sondern der Name jenes kölnischen Bürgers, der diesen Ornat als Geschenk hat zur Ausführung bringen lassen. Auf dem vorderen Balken ersieht man in der Mitte weiter in ähnlichen quadratischen Medaillons Christus am Oelberge und seine schlafenden Jünger; zu beiden Seiten die Geisselung und das „*Ecce homo*“; ferner dann den Verrath des Heilandes durch den Kuss des Judas, und als unterste und letzte Darstellung den Heiland vor dem Hohenpriester, wie letzterer seine Kleider zerreisst. Sämmtliche figurale Darstellungen sind in einfachen schlichten Contouren und mit Aufwand von wenigen Mitteln in den Goldgrund vielfarbig eingewebt. Nur hat der Bildsticker die meisten Umrisse der Figuren mit einem dünnen Goldfaden eingefasst und die Gesichtszüge in wenigen Linien eingestickt.

Vorliegender figurirter Goldstab (*orfroie*) gehört jener interessanten Periode der kölnischen Bildwirkerei an, in welcher die Innung der Wappenwirker scenerirte Stäbe anzufertigen verstand, die erst durch die kunstverständige Hand der Bildsticker ihre höhere künstlerische Vollendung erhielten. Von ähnlichen Bildwirkereien, an denen die Weberei und die Stickerei sich gegenseitig ergänzen, sind

*) Es ist das eine im Mittelalter bei Webereien und Stickereien immer wiederkehrende Darstellung, wodurch auch der Satz des Symbolums veranschaulicht wird, nämlich das „*procedit ab utroque*“.

noch jetzt in den Kirchen Kölns und der Erzdiöcese mehrere interessante Ueberreste anzutreffen. So besitzt die Pfarrkirche zu St. Alban ein, leider in jüngster Zeit sehr modern wiederhergestelltes Messgewand, welches mit treffend ähnlichen Goldstäben besetzt ist. Auch unsere eigene Sammlung an älteren liturgischen Stickereien hat noch eine Menge von solchen figurirten Goldstäben aufzuweisen. Die, unserer Ansicht nach, reichste Bortenwirkerei in Gold mit vielen mehrfarbigen scenerirten Darstellungen zeigt ein im Besitze des Grafen Salis-Soglio befindliches prachtvolles Messgewand, das äusserst gut erhalten und ebenfalls mit einem gegen die Schultern ansteigenden Doppelkreuze geziert ist.

Zu dem in Rede stehenden interessanten Messgewande von St. Jacob gehören auch zwei Levitenröcke, die, mit ähnlichen Goldstäben verziert, vielfarbige Darstellungen zeigen. Diese Dalmatiken hatten sich in ihrer Form und ihrem Schnitt noch ziemlich unverletzt und primitiv erhalten; nur glaubten wir annehmen zu dürfen, dass eine modernisirende Scheere einige unbedeutende Modificationen daran vorgenommen hat. Die goldenen Seitenstäbe zeigen eine Breite von 6 Centimeter 10 Millimeter. Die horizontalen Verbindungsstäbe auf der Brust und dem Rücken haben eine Länge von 41 Centimeter bei einer Breite von 14 Centimeter. Besagte Diakonen-Gewänder, welche sich in ihrer Form und ihrer Grösse nicht unterscheiden, sind nach hinten verziert mit zwei gedoppelt hängenden Quasten *(fimbriae)* von rother Seide, welche durch ein vergoldetes Messingknöpfchen *(pomellum)* nach oben einen Abschluss erhalten. Diese Quasten mit ihren Schnüren bilden an der Halsöffnung eine offenstehende Schlinge, durch deren Eingriff in den gegenüberstehenden Knopf die Dalmatica am Halse geschlossen werden konnte. Gleichwie in den Goldstäben der Casel in scenerirten Darstellungen die Hauptmomente aus dem Leiden des Heilandes eingewirkt sind, so findet dieselbe Darstellung vom Leiden Christi auch ihre Fortsetzung in jenen Ornamenten, wie sie als Wappenschilder in den schmalen Goldstäben dieser Dalmatiken eingewebt sind. Die Kunst des Wappenwirkers hat nämlich in diesen Goldstäbchen abwechselnd die Namen Jesus und Maria in blauer Seide, in Minuskelschrift gehalten, horizontal eingewebt. Zwischen diesen Namen folgen nach regelmässigen Zwischenräumen kleine Wappenschilder in sehr einfacher Form nach unten in Spitzbogen ausmündend, die als umfassende Medaillons jene einzelnen Werkzeuge und Geräthschaften, die bei dem Leiden des Heilandes in näherer oder entfernterer Weise zur Anwendung gekommen sind, enthalten. Dieser Passionswerkzeuge, von älteren Schriftstellern auch: „*instrumenta Dominicae passionis*“ genannt, befinden sich der Zahl nach 26 auf jeder Dalmatica. Die merkwürdigsten derselben in diesen Wappenschildern sind ausser den bekannten oft vorkommenden unter andern der ungenähte Rock mit den Würfeln, womit die Kriegsknechte das Loos geworfen, das Gefäss mit dem Hysopstengel, die dreissig Silberlinge, der Judaskuss, das Schweisstuch der Veronika, der Leidenskelch am Oelberge, die Dornenkrone, die Geisselsäule, das Gefäss *(aquamanile)*, das Pilatus beim Händewaschen gebrauchte etc. Die verbindenden Mittelstücke auf der Brust und auf dem Rücken zeigen jedesmal die drei Kniestücke von kölnischen Heiligen, unter

welchen besonders kenntlich sind die Bilder einiger Apostel, der h. Diakonen Laurentius und Vincentius, so wie des h. Georg etc. Diese Figuren sind sämmtlich in den Hauptgewandparthieen durch die Kunst des Webers eingewirkt, nur sind einzelne untergeordnete Theile, als Hände, Haare etc., hineingestickt. Auch die Wappen mit ihren symbolischen Darstellungen sind durch die Weberei erzielt, und nur einzelne Contouren in Gold und Seide beigestickt. Die untere Oeffnung der Aermel an diesen „Lesröcken" ist mit einer etwas schmäleren Goldborte garnirt, in welcher ebenfalls Wappenschilder angebracht sind. Schon aus diesen vielen Wappen, enthaltend Werkzeuge des Leidens Christi, lässt sich beweisen, dass diese Goldborten angefertigt worden sind von einer Innung, die in dem alten Köln den Namen der Bild- und Wappenwirker oder Sticker führte. Diese Bild- und Wappenwirker bewohnten jenen Strassentheil, der bis zum Schluss des vorigen Jahrhunderts den Namen führte „unter Wappensticker" und der auf der Hochstrasse die Häuserreihe von den Vierwinden bis zur Schildergasse ausfüllte. Die Blüthezeit dieser Innung der Wappensticker scheint uns von den ersten Decennien des XV. Jahrhunderts bis zu den ersten Decennien des XVI. Jahrhunderts hinaufzureichen. Auffallend war es, dass die weiten, tief nach unten reichenden Aermel nicht, wie bei den älteren Dalmatiken, unter dem Arme mit einer Naht geschlossen waren, sondern hier eine Oeffnung zeigten. Noch fügen wir hinzu, dass die Aermel an der unteren Randöffnung mit schmalen Franzen von Seide in rother, blauer, grüner Farbe abwechselnd besetzt waren. Nach Analogie der altkölnischen Wappenwirkerei mit häufig eingewebter Jahreschiffre zu urtheilen, dürften auch die vorliegenden beiden Dalmatiken, welche hinsichtlich ihres Schnittes für neu anzufertigende maassgebend sein könnten, gegen Mitte des XV. Jahrhunderts in Köln angefertigt worden sein. Auch das Futterzeug *(subductura, foederatura)*, ein grobes blaues Leinen, schienen uns primitiv aus dieser Zeit herzustammen.

Wir haben im Vorstehenden die schöne Advents-Capelle in blauem geschnittenen Sammet mit kunstreich gewirkten Goldstäben beschrieben, als sie noch im alten desolaten Zustande sich befand, wie das XVII. Jahrhundert sie rücksichtslos zugeschnitten hatte. Da der Umstoff in Blausammet stellenweise sehr beschädigt war, so fasste der Kirchenvorstand von St. Jacob kürzlich den lobenswerthen Beschluss, die reiche Goldwirkerei der besagten Capelle auf einen in gothischem Style gemusterten Umstoff von einem schweren Crefelder Seidendamast in einem gedämpften weisslichen Farbtone übertragen zu lassen, und hinsichtlich des Schnittes jene faltenreiche Form wieder zu adoptiren, wodurch die liturgischen Gewänder im Mittelalter so vortheilhaft sich auszeichneten. Wir haben auf Tafel XXXI das vorhinbesprochene Messgewand von St. Jacob in seiner jetzigen würdigeren Form zugleich mit der Musterung des neuen Umstoffes aus der Fabrik von Friedrich Casaretto in Crefeld im Bilde veranschaulicht und bemerken noch dazu, dass es den Bemühungen des Kirchenvorstandes gelungen ist, zu den goldgewirkten Stäben des Messgewandes und der Dalmatiken ähnliche ältere Stäbe aus derselben Fabrikations-Epoche nebst der gestickten Cappa eines Pluviale

käuflich zu erwerben. Durch diese Herstellung eines entsprechenden Pluviale ist die seither unvollständige Capelle der besagten Pfarrkirche gegenwärtig ein *„ornatus integer“* geworden.

Ehemalige Schätze und Kleinodien

der früheren Stiftskirche von St. Georg (heutigen Pfarrkirche St. Jacob) in Köln.

Für die Kenntniss der liturgischen Gefässe und Gewänder leisten die heute noch vielfach vorfindlichen mittelalterlichen Schatzverzeichnisse die wesentlichsten Dienste. An der Hand derselben lernt man nicht nur die ältere Terminologie für die verschiedenen im Mittelalter gebräuchlichen liturgischen Geräthschaften und Kleinodien kennen, sondern man findet darin auch über die Form, die artistische und künstlerische Beschaffenheit dieser Gebrauchsgeräthschaften sehr erwünschte Aufschlüsse.

Einer kirchlichen Vorschrift zufolge, die leider in neuester Zeit nach der officiellen Plünderung der Kirchenschätze zu Anfang dieses Jahrhunderts nicht mehr befolgt worden ist, pflegten diese Inventare von Zeit zu Zeit revidirt oder aufs Neue angefertigt zu werden. Insbesondere geschah das in bischöflichen und Stiftskirchen, wenn ein neuer Bischof oder Propst seine Amtsverwaltung antrat, und in Pfarrkirchen, wenn ein neuer Pfarrer eingeführt wurde.

Bei der Wichtigkeit und dem grossen Interesse, das solche Schatzverzeichnisse bieten, haben wir auf ausgedehnten Reisen in letzter Zeit es nicht versäumt, eine grosse Zahl solcher mittelalterlicher ungedruckter Inventare in Abschrift zu nehmen. Gelegentlich werden wir das Interessanteste aus diesen mittelalterlichen, meistens in lateinischer Sprache verfassten Schatzverzeichnissen, die englischen, französischen und italienischen Kirchen angehören, veröffentlichen. Leider haben wir noch verhältnissmässig sehr wenige Schatzverzeichnisse der vielen kölnischen Stifts- und Pfarrkirchen bis zur Stunde ausfindig machen können. Als Grund hierfür mag angegeben werden, dass die meisten Archive der kölnischen Kirchen in den Stürmen zu Anfang des XIX. Jahrhunderts verschleudert worden sind. Einem Umstand jedoch ist es zuzuschreiben, dass sich von der ehemaligen Stiftskirche St. Georg noch zwei merkwürdige ältere Inventare bis auf diesen Tag erhalten haben.

Um nämlich solche Inventare vor dem Verkommen und der Zerstörung möglichst zu sichern, pflegte man, bei der Seltenheit des Pergamentes und des Papieres, im frühen Mittelalter dieselben auf die meistens leeren und unbeschriebenen Schlussseiten älterer kostbar gebundener Evangeliencodices einzuschreiben. So haben auch gegen Schluss des XI. und später wieder im XIV. Jahrhundert ein-

zelne Sacristanpriester als Schatzmeister der Stiftskirche von St. Georg die zu ihrer Zeit vorfindlichen Kirchenschätze ihres Stiftes mit sicherer Hand auf die letzten Pergamentblätter zweier älterer Prachtcodices notirt. Das eine dieser prachtvoll geschriebenen und verzierten Evangelistarien, dessen kunstreichen Einband wir auf Tafel XXXV der vorliegenden Lieferung bildlich veranschaulicht haben, dürfte spätestens aus dem X. Jahrhundert herrühren.*) Von einer späteren Hand, wie es scheint aus dem Schluss des XI. oder dem Beginne des XII. Jahrhunderts, rührt das Inventar der damaligen Schätze von St. Georg her, das wir hier seinem Wortlaute nach im Urtext folgen lassen mit wenigen Anmerkungen zur Erläuterung einzelner unbekannter Ausdrücke.

Haec sunt ornamenta ecclesiae sancti Georgii.

Undecim cappae[1]*, tria dorsalia*[2]*, IIII dalmaticae*[3]*, V suptilia*[4] *cum IIII fanonibus*[5]*, XII pallia*[6]*, IIII vexilla*[7]*, X casulae, III calices cum totidem patenis ex quibus unus est aureus (?), alter deauratus, et II fistulae argenteae.*[8] *Urna*[9] *argentea et II ereae. Candelabrum argenteum*[10] *et fistula alterius candelabri. II thuribula*[11] *argentea. XX albae cum totidem amictis*[12] *et una absque amicto.*

*) Vergl. die Beschreibung dieses Codex unter Nr. 103 dieser Lieferung.

1) Rauch, Vesper- oder Chormantel, sonst auch „*pluviale, cappa*“ genannt.

2) Wandteppiche zur Bekleidung der Chorstühle an Festtagen, gegen welche die Stiftsherren mit dem Rücken gewendet standen, daher der Name. Vgl. Durandus, Rationale, lib. I. cap. 3, N. 23.

3) Levitenröcke (altkölnisch auch „Lesröcke“), liturgische Bekleidung für die Diakonen.

4) Ministranten-Gewand für den Subdiakon, von ähnlicher Form wie die Dalmatica, nur länger und weniger reich verziert; wird auch später zum Unterchied von der „*tunica*“ des Diacons häufig „*tunicella*“ genannt.

5) Eine ältere Bezeichnung für „*manipulum*“; diese Bezeichnung soll nach Einigen altsächsischen Ursprunges und mit dem Ausdrucke „Fahne“ identisch sein. Aus den bei Du Cange angeführten Stellen geht klar hervor, dass das Wort in seiner allgemeinsten Bedeutung ein Stück Tuch von Leinen oder Seide bezeichnet.

6) Altarbekleidungen, gestickte Vorhänge, die man heute „*antependia*“ nennt; im frühen Mittelalter hiessen dieselben „*vestes* oder *vestimenta altaris, pallia altaris*“ und sind zu unterscheiden von den „*vela altaris, tetra vela*“, von denen Anastasius Bibliothecarius so oft spricht. Es waren diese letztgenannten „*vela*“ jene Vorhänge, die den von vier Säulen getragenen Ciborienaltar an den Secrettheilen der h. Messe verhüllten.

7) Vortragfahnen, die in älterer Form sehr selten geworden sind; im Schatze des Domes zu Halberstadt finden sich noch zwei merkwürdige griechische „*vexilla*“ des XII. Jahrhunderts vor.

8) Solche silberne Saugröhrchen zum Genusse der h. Communion unter der Gestalt des Weines finden sich in älteren Schatzverzeichnissen häufig angeführt; dieselben werden auch „*calami, cannae*“ genannt. Im Schatze von St. Peter in Salzburg zeigt man heute noch ein solches althistorisches Geräth.

9) Jedenfalls sind unter dieser Bezeichnung „*Urna*“, da sie unmittelbar nach den Kelchen folgen, zu verstehen die Messkännchen, die in anderen Inventaren „*amulae, ampullae, poti, urceoli*“ genannt werden; nach Du Cange bedeutet „*urna*“ überhaupt ein Gefäss zur Aufnahme von Flüssigkeiten.

10) Ein silberner Leuchter und der Ständer, Röhre (*fistula*) eines andern Lichtträgers.

11) Die Rauchfässer führen in anderen älteren Schatzverzeichnissen auch den Namen „*thuricremia, thymiamateria*“.

12) Zu jeder Albe gehörte im Mittelalter ein entsprechendes *amictus* (Schultertuch), indem das Schultertuch mit demselben gestickten Rande „*plaga, parura*“, und von der entsprechenden Farbe verziert war, wie diese Stickerei auch an vier Stellen der Alba mehr oder weniger reich angebracht war.

XII stolae cum totidem fanonibus et una absque fanone. III manutergia.[13] *Una mappula*[14], *II cingula, II tuniae sericae. Duo ordines*[15], *III missales, V missales libri, III Gradualia, II vela*[16], *IIII tapetia*[17] *et IIII scamnalia.*[18] *tria vascula argentea.*[19] *Unum plenarium*[20] *auro contextum*[21] *et I argento contextum et tertium absque auro et argento; et II cussini.*[22] *Unum lectionarium*[23] *et pars alterius lectionarii, VII corporalia.*[24] *IIII cruces duae aureae*[25] *et duae ereae.*

13) Diese Handtücher waren mit einem gestickten Saume verziert und für Festtagsgebrauch reicher als die gewöhnlichen Handtücher der Sacristei, die hier nicht aufgeführt sind.

14) Es lässt sich heute nicht mehr genau feststellen, welches liturgische Gewand im Frühmittelalter mit der Bezeichnung „*mappula*" benannt wurde. Einige halten die „*mappula*" für identisch mit „*manipulum*", Andere erachten es als ein besonderes Obergewand der Canonici; das Letzte scheint in der vorliegenden Bezeichnung der Fall zu sein und dürften als Gewandstücke eines Klerikers auch die folgenden II „*cingula*" und die II „*tunicae sericae*" zu betrachten sein, wenn nicht hierunter 2 seidene Alben, die auch im Mittelalter diese Bezeichnung führen, mit den entsprechenden Cingula zu verstehen sind.

15) Unter „*ordo*" verstand man ein liturgisches Buch, heute auch noch genannt „*Ordo Romanus*", worin die Ceremonien der römischen Kirche bei verschiedenen kirchlichen Functionen näher verzeichnet standen. „*Ordo*" nannte man aber auch jenes Buch, worin die Regeln des h. Benedict und auch die der „*vita communis*" für die Canoniker aufgeschrieben waren.

16) „*Vela*", Vorhänge zur Verzierung der Kirchen an Festtagen. Diese Bezeichnung steht zuweilen identisch mit den Ausdrücken „*auleae, cortinae, pallia*".

17) „*Tapetia*" nannte man im Mittelalter die Fussteppiche zur Bekleidung der Altarstufen und des Chores an Festtagen; auch findet sich hierfür die Bezeichnung „*stragula*".

18) „*Scamnalia*" Bezeichnung für die gestickten Ueberhänge und Spreiten der Chorstühle, der Sitzbänke; auch die drei „*sediliae*" für den Celebrans und die beiden Ministranten wurden bei feierlichen Hochmessen mit diesen „*scamnalia*" behangen.

19) Diese drei silbernen Gefässe dienten offenbar zur Aufnahme der geweihten Oele, des *oleum catechumenorum, infirmorum* und des *chrisma.* In andern Inventaren werden dieselben auch wohl genannt „*ampullae* oder *pyxides*".

20) „*Plenarium*" nannte man im Mittelalter jenen liturgischen Codex, in welchem vollständig die Evangelien geschrieben waren, deren Lesung im Laufe des Kirchenjahrs bei Feier der h. Messe vorgezeichnet war. Diese häufig mit goldenen und silbernen Buchstaben auf purpurgeröthetem Pergament geschriebenen Evangelien-Codices nannte man „*plenaria aurea purpurea*".

21) Der Einband dieser Pracht-Codices „*vestis librorum*" war vom Goldschmied in der Regel mit getriebenen Goldblechen „*auro contextum*" und mit Sculpturen in Elfenbein kunstvoll ausgestattet. Dieses mit Gold beschlagene „*plenarium*", wovon das Inventar spricht, ist aller Wahrscheinlichkeit nach jener reich bemalte Codex auf Pergament, der heute noch in der Sacristei von Maria Lyskirchen aufbewahrt wird, und auf dessen letzten Pergamentseiten sich das vorliegende Schatzverzeichniss der Kleinodien der Stiftskirche St. Georg vorfindet. Vgl. Taf. XXXV, Nr. 103.

22) Dieser Ausdruck, identisch mit dem gallischen „*Coussin*", findet sich in frühmittelalterlichen Inventaren immer gleichbedeutend mit „*pulvinaria*"; es waren das jene, mehr oder weniger reich gestickten Kissen, auf welchen an Festtagen die „*plenaria*" und „*missalia*" mit ihren reich verzierten gold- und silberbeschlagenen Einbänden während der Messe gelegt wurden, wie das in einigen Kirchen heute noch der Fall ist, anstatt der jetzt gebräuchlichen „*pulpita*" in Holz.

23) Wir lassen es dahin gestellt sein, ob unter „*lectionarium*" hier zu verstehen sei jener Codex, der die Episteln enthielt, oder ein liturgisches Buch, in welchem die verschiedenen kirchlichen „*lectiones*" geschrieben waren.

24) Diese Corporaltücher waren im Mittelalter grösser und mit vielfarbigen Stickereien als Randeinfassuug verziert.

25) Zwei silbervergoldete und zwei Kreuze in Messingguss *(ereae)* zählte der damalige Schatz; es ist nicht gesagt, ob dieselben als Altarkreuze mit einem Fusse versehen oder auf einer Stange *(canna)* befindlich als Processions- und Vortragekreuze dienten. Unter den goldenen zählte zweifels-

Duo cingula[26]) *I de pallio, aliud de serico. Una acerra*[27]) *deaurata cum coeleari*[28]) *argenteo, unum baccinum*[29]) *cum columba deargentata. Linteamen*[30]) *unum super feretrum.*

In demselben kostbaren Codex vom ehemaligen Stifte St. Georg, worin sich auch noch auf den letzten Pergamentblättern, ausser dem obigen merkwürdigen Inventar, eine interessante „*series episcoporum*" des kölnischen Erzstiftes vorfindet, hat sich, geschrieben von einer Hand des XIV. Jahrhunderts, unter anderen Eidesformeln auch noch der Wortlaut eines „*juramentum*" erhalten, den der neue Schatzmeister feierlich ablegen musste, wenn er sein Amt antrat und wenn ihm bei dieser Gelegenheit der „*thesaurus*" der Kirche übergeben wurde. Derselbe dürfte hier, da das vorliegende Werk vorzugsweise über die ehemaligen und heute noch vorfindlichen „*thesauri sacri*" der kölnischen Kirchen handelt, seinem Wortlaute nach eine Stelle finden:

„*Juramentum thesaurarii ecclesiae sancti Georgii: Ego Zl. thesaurarius ecclesiae sancti Georgii ab hac hora mantea ero fidelis patri et domino domino Archiepiscopo Coloniensi et ecclesiae meae sancti Georgii Coloniae. Libros, ornamenta, clenodia, res sanctuaria, bona et jura ecclesiae meae et ad meam custodiam pertinentia et quae mihi assignata sunt et fuerint fideliter et diligenter custodiens conservabo. Et si aliqua deperdita extiterit ecclesiae meae recuperabo.* —

„*Hostias pro missarum celebrationibus ac luminaria lampadum et candelarum in dicta ecclesia et personis ac officiatis ejus debitis quantitate ac tempore secundum antiquas observantias et consuetudines ac funes campanarum necessarias mini-*

ohne jenes seltene altromanische Kreuz, das heute noch in Maria Lyskirchen zugleich mit dem kostbaren „*plenarium*" sich befindet, und einer mündlichen Tradition zu Folge bei Verschleuderung der Kirchenschätze von St. Georg zu Anfang dieses Jahrhunderts von vorsorglicher Hand glücklicher Weise in die Sacristei der Pfarrkirche St. Maria Lyskirchen übertragen worden ist. Vgl. Taf. XXXVI, Nr. 104.

26) Auffallend ist es, dass damals das Stift von St. Georg nur zwei Gürtel, „*cingula*", besass; der eine war aus Leinenstoff angefertigt (*pallium*), der andere von Seide (*sericum*).

27) Das Schiffchen zur Aufnahme des Weihrauchs wird in älteren Inventaren „*acerra*" genannt; in den spätmittelalterlichen Schatzverzeichnissen führt dasselbe die Bezeichnung „*navicula*".

28) Dieses Löffelchen zum Einlegen des Weihrauchs in das Rauchfass unterschied sich wesentlich von dem „*cochlear calicis*"; das letztere kommt erst im späteren Mittelalter in Gebrauch und auch nicht in allen Kirchen.

29) „*Baccinum*", ein vertiefter tellerförmiger Behälter, Becken, Schüssel; von einer nicht viel späteren Hand ist in fast gleichen Schriftzügen beinotirt worden „*cum columba deargentata*". Durch diesen Zusatz ist auch das „*baccinum*" näher erklärt. Es befand sich demnach in St. Georg ehemals ein „*suspensorium*" an drei Kettchen schwebend unter einem älteren Ciborienaltar als Speisegefäss zur Aufbewahrung der Eucharistie. Dieses „*columbarium*" als verschliessbares Gefäss in Form einer Taube war stehend befestigt auf einem tellerförmigen Becken, „*baccinum*", in welches die oben gedachten drei Kettchen zum Auf- und Niederlassen unter dem Baldachinaltar eingehängt wurden. Die reichhaltige Sammlung des Fürsten Pierre Soltykoff in Paris besitzt noch zwei solcher gut erhaltenen emaillirten „*columbaria*" mit den dazu gehörigen „*baccina*".

30) Leintuch zur Bedeckung einer Tragbahre, „*feretrum*".

strabo. Et omnia et singula quae ad officium meum pertinent fideliter gubernabo et faciam. Sic me deus adjuvet et haec sancta dei evangelia.“

An diese Eidesformel, die Aufschlüsse darüber giebt, was für Leistungen und Verpflichtungen im Mittelalter dem Schatzmeister oblagen, reiht sich auch noch eine interessante Notiz an, von derselben Hand geschrieben, woraus zu ersehen ist, dass der Schatzmeister bei Antritt seiner, jedenfalls einträglichen Pfründe den Canonikern des Stiftes eine Oblation von drei Ohm Wein zu persolviren hatte. Die Stelle heisst dem Wortlaute nach wie folgt:

„Item sciendum si thesaurarius venerit ad thesauraria per mortem alterius dabit capitulo tres amas vini, si vero per viam permutationis dabit duas amas vini.“

Als Gegenstück zu dem im Vorstehenden mitgetheilten Verzeichnisse des XI. Jahrhunderts, das einen Kirchenschatz aus der Gründungszeit des Canonikerstiftes von St. Georg mittheilt, fanden wir in einem alten Pergamentcodex aus der ehemaligen von Hüb'schen Sammlung im grossherzoglichen Museum zu Darmstadt ein umfangreicheres Inventar der Schätze von St. Georg, das, sowohl seinem Inhalte als der Schriftweise nach zu urtheilen, in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts angefertigt worden ist. Wir verdanken die Copirung dieses interessanten Schatzverzeichnisses der entgegenkommenden Freundlichkeit des Vorstandes der grossherzoglich Hessen-Darmstädtischen Bibliothek und lassen dasselbe seinem Wortlaute nach hier mit Hinzufügung einzelner Erläuterungen folgen:

Reliquiae et clenodia spectantes ad ecclesiam sancti Georgii Coloniae quas seu quae thesaurarius seu ejus commissarius habet sub custodia sua.

In primis est ibi crux argentea deaurata in qua inclusa est de ligno sanctae crucis.

Item crux magna cuprea cum pede suo cum una parva ara argentea.

Item duae cruces[1] *argenteae deauratae cum diversis lapidibus pretiosis.*

Item brachium[2] *argenteum cum reliquiis sti. Georgii patroni hujus ecclesiae, cui appendet clippeus argenteus (cum) armis sti. Georgii.*

Item imago parva st. Georgii cum reliquiis ejusdem.

Item cultellus[3] *et gladius cum suo cingulo*[4] *deargentati spectantes ad imaginem st. Georgii.*

1) Eins dieser vergoldeten Kreuze existirt heute noch in Maria Lyskirchen, das ehemals mit grossen Crystallpasten an den 4 Balken verziert war. Vgl. die nähere Beschreibung und Abbildung desselben auf Taf. XXXVI, Nr. 104, dieser Lieferung.

2) Dieses *„brachium“* mit den Reliquien des h. Georg war ein Reliquiarium ähnlich den merkwürdigen Gefässen, die in der I. Lief. dieses Werkes auf Taf. II, Nr. 7 u. 8, abgebildet worden sind.

3) Unter dieser Bezeichnung ist eine Waffe in der Grösse eines Dolches oder ein grössere Messer zu verstehen. Zwei solcher reich verzierter Messer finden sich noch im Schatze zu Aachen.

4) Unter *„cingulum“* wird hier verstanden der Behang des Schwertes, an anderen Stellen auch *„baltheus“* genannt, vermittelst dessen das Schwert angebunden und getragen werden konnte.

Item brachium argenteum cum reliquiis sti. Annonis.

Item casula[5]) *sancti Annonis cum stolis et manipulis*[6]) *suis.*

Item imago lignea[7]) *sti. Annonis deaurata cum reliquiis st. Annonis data per dominum Franckonem canonicum hujus et pastorem sti. Jacobi ecclesiarum.*

Item brachium argenteum cum reliquiis sti. Cesarii.

Item reliquiae sti. Cesarii cum argenteis pedibus.[8])

Item duae monstranciae argenteae de cristallo[9]) *legatae per dominum Johannem Scotum hujus ecclesiae.*

Item duae parvae monstranciae argenteae cum reliquiis.

Item duae parvae capsulae argenteae cum reliquiis.

Item adhuc una monstrancia[10]) *major argentea per dictum dominum Scotum legata.*

Item caput ligneum deauratum in quo inclusum est caput sti. Theodori.

Item capsula[11]) *de ossibus elephantinis cum reliquiis.*

Item unus scrineus[12]) *ligneus depictus cum reliquiis.*

Item quaedam tabula[13]) *cum diversis reliquiis in cujus medio stat crucifixus.*

Item unus scrineus ligneus in quo reclusi sunt pannuli et corporalia super quibus sanguis Christi ex negligentia quorundam sacerdotum de calice est effusus.

Item duo magni calices[14]) *cum eorum patenis.*

5) Diese merkwürdige Casel des h. Anno, des besonderen Wohlthäters des St. Georg-Stiftes, war in der französischen Revolution nicht geschont worden und gelangte, nachdem die reicheren Goldstickereien gewaltsam davon losgetrennt und eingeschmolzen worden waren, in den Besitz eines Kölner Bürgers. Nach dem kürzlich erfolgten Tode des letzten Besitzers brachten wir dieses merkwürdige Gewand käuflich an uns. Diese seltene Casel zeigt noch ziemlich den mittelalterlichen Schnitt und besteht aus einem prachtvoll gewirkten byzantinischen Seidenpurpur *(purpur imperialis)*. Die Textur dieser Casel zeigt keine Dessins und ist vollständig von derselben technischen Beschaffenheit wie das Messgewand des h. Heribert zu Deutz, des h. Bernard zu Brauweiler und des h. Willigis zu St. Stephan in Mainz.

6) Dieses Manipel aus den Tagen des h. Anno ist ebenfalls früher von dem Besitzer der St. Anno-Casel veräussert und von dem königlichen Museum in Berlin angekauft worden.

7) Unter diesem Ausdruck ist ein Brustbild in Eichenholz mit reicher Bemalung zu verstehen, wie man solche illuminirte *„capita pectoralia"* als Reliquiare in kölnischen Sacristeien noch häufig antrifft.

8) Wahrscheinlich das Brustbild des h. Caesarius, ruhend auf silbernen Fussgestellen in Form von Greifenklauen oder kleineren Löwen.

9) Der mittlere Cylinder dieser silbernen Schaugefässe bestand aus einem ausgehöhlten Bergkrystall.

10) *„Monstranciae"* werden in diesem Inventar überhaupt alle Schaugefässe zur Aufnahme von Reliquien genannt, die in anderen Schatzverzeichnissen die Bezeichnung *„ostensoria, monstrantiola"* führen.

11) Solche Büchsen von Elfenbein finden sich heute noch in verschiedenen Kirchenschätzen häufig vor. Eine grosse Zahl derselben sahen wir im Schatze der St. Servatiuskirche zu Mästricht.

12) Kleinere vergoldete und mit Heiligenfiguren bemalte Reliquienschreinchen in Holz waren ehemals in kölnischen Kirchenschätzen häufig anzutreffen. Vergl. die reichbemalte Reliquienbüchse von St. Gereon Taf. I, Nr. 4, I. Lfg.

13) Solche reichverzierte Reliquientafeln haben sich heute in kölnischen Kirchen keine mehr erhalten. Eine reiche *„tabula reliquiarum"* bewundert man in der Sacristei von St. Maximin in Trier und dem St. Veits-Dom zu Prag.

14) Diese grossen Kelche rührten jedenfalls aus der romanischen Kunstepoche her und wurden

Item tres alii calices cum eorum patenis.

Item unus calix, qui est in armario sub custodia campanariorum.

Item pixis[15]) *argentea deaurata pro eucharistia deputata.*

Item calix parvus argenteus cum pede ligneo quem dictus dominus Francko legavit pro infirmis visendis.[16])

Item una fibula[17]) *argentea cum capite sti. Annonis.*

Item una fibula argentea cum crucifixo signata, ex donis quondam domini Sanderi de

Item quatuor fibulae cupreae.[18])

Item unum thuribulum argenteum.

Item una pelvis argentea.[19])

Item una fistula[20]) *argentea pro concionibus*[21]) *apta.*

Item duae ampullae[22]) *argenteae.*

Item unum coclear[23]) *argenteum.*

Item dua plenaria deargentata cum eorum cussinis.

Item una dota[24]) *argentea pro consecratione hostiarum per dominum Franckonem pastorem sti. Jacobi data et in summis festis utenda.*

vielleicht ehemals als *calices ministeriales* gebraucht. Dieselben sind im Gegensatz zu den späteren gothischen Kelchen sehr umfangreich.

15) Ein schalenförmiges Gefäss in Form einer Kelchkuppe mit niedrigem Fuss für Aufbewahrung der Eucharistie. Aus dem Vorkommen dieses kapselförmigen Gefässes lässt sich mit Grund folgern, dass im Beginne des XIV. Jahrhunderts ein eigenes Gefäss als Monstranz *(ostensorium)* bei Anfertigung dieses Inventars in kölnischen Kirchen noch nicht üblich war; auch im weiteren Verlaufe des vorliegenden Schatzverzeichnisses findet man keine Erwähnung einer Monstranz.

16) Nach dem Wortlaute des Inventars bediente man sich eines kleinen Kelches von Silber mit einem Fusse von Holz, um mit diesem Gefässe den Kranken die h. Communion zu reichen.

17) Die Agraffen und Pectoralschliessen, vermittelst welcher die Chorkappe zusammengehalten wurde, nennt das vorliegende Inventar „*fibula*". In anderen Schatzverzeichnissen führen dieselben den Namen „*monile*". Solche reich verzierte Agraffen im damaligen Schatze von St. Georg lassen die Vermuthung zu, dass diese „*fibulae*" als Reliquiare dienten und an silbernen Ketten bei Processionen getragen wurden.

18) Diese kupfernen „*fibulae*" waren wahrscheinlich mit Emaillirung verziert und dienten nicht selten auch als Schliessen beim Halsausschnitte des Messgewandes.

19) Es ist schwer zu bestimmen, welchem kirchlichen Zwecke diese silberne Schüssel diente. Vielleicht dass sie bei der Handwaschung eine Anwendung fand.

20) Auch noch eine Saugröhre fand sich damals im Schatze von St. Georg, wahrscheinlich aus jenen Tagen herrührend, wo die h. Communion den Laien noch unter beiden Gestalten gereicht wurde, vor; in dem vorher erwähnten älteren Schatzverzeichnisse sind zwei solcher Communionrohre aufgeführt.

21) Wahrscheinlich hat der Abschreiber unrichtig statt „*pro communionibus*", „*pro concionibus*" geschrieben.

22) Jene Gefässe, die in dem Inventar von St. Georg aus dem XI. Jahrhundert „*urnae*" genannt wurden, heissen in dem vorliegenden späteren Inventar „*ampullae*". Die Messkännchen werden in englischen und französischen Schatzverzeichnissen häufig auch „*amulae, poti, fialae*" genannt.

23) Es lässt sich nicht bestimmen, ob dieser silberne Löffel kirchlich gebraucht wurde und zur Austheilung des Weihrauches, was nicht wahrscheinlich ist, oder zum Beimischen einiger Tropfen Wassers in den Wein beim Offertorium diente.

24) Wir müssen eingestehen, dass unter den vielen Copieen älterer Schatzverzeichnisse uns der

Folio 1 b.

Item duo panni contexti[25]) *et sunt diverse facture.*

Item unus pannus viridis coloris de serico.[26])

Item unum par fialarum[27]) *seu tassearum argentearum per quondam dominum Henricum de Lynden huic ecclesiae legatarum.*

Item fibula argentea deaurata cum armis quondam domini Henrici de Langehoue signata spectans ad cappam[28]) *ipsius sericam blauei coloris de damasto una cum casula et duabus vestibus tunicalibus*[29]) *sericis rubri coloris aureis filis intextis*[30]) *cum armis suis et aliis suis pertinenciis.*

Folio 2 a.

Haec sunt ornamenta sive indumenta ecclesiae beati Georgii:

Casula de sameto[31]) *blauii coloris. Item casula purpurea de purpura Genuensi.*[32]) *Item casula de balkino.*[33]) *Item casula de purpura quam decanus Gerardus*

Ausdruck „*dota*" noch nicht begegnet ist. Nach der folgenden Erklärung scheint unter „*dota*" ein geräumiges kapselförmiges Gefäss verstanden zu werden zur Aufnahme und Vertheilung der zu consecrirenden Hostien, und wäre demnach „*dota*" gleichbedeutend mit unserem heutigen Ciborium anzusetzen.

25) Es ist nicht angegeben, wozu diese zwei gewebten seidenen Tücher liturgisch benutzt wurden.

26) Dieser Seidenstoff von grüner Farbe (*viridis*) scheint zur Bedeckung der Tragbahren benutzt worden zu sein.

27) In alten Schatzverzeichnissen wurden die Messkännchen, „*ampullae*", manchmal „*Phialae*", manchmal auch „*fialae*" genannt. Die hier beschriebenen liturgischen Gefässe scheinen eine grosse Bauchung und breite Oeffnung in Weise unserer heutigen Tassen gehabt zu haben.

28) Der Chormantel, zuweilen auch Rauch- oder Vespermantel genannt, weil man ihn gewöhnlich bei dem Vesperalgottesdienste anzulegen pflegte, wo das Rauchfass häufiger gebraucht wird, führt dem vorliegenden Schatzverzeichnisse zu Folge die Bezeichnung „*cappa*" und ist von einem Theile des Gewandes das Ganze benannt. Dieser Mantel war noch bis zum Beginn des XIII. Jahrhunderts versehen mit einer Art Mütze (*caputium, cappa*), die von den Cantores bei dem Frühgottesdienste im Winter über den Kopf gezogen werden konnte. Aus diesem „*caputium, cappa*" bildete sich jener schildförmige Ornat, deswegen auch *clypeus* genannt, der sich heute noch an dem Pluviale befindet.

29) Die Gewänder für Diakonen und Subdiakonen werden hier „*vestes tunicales*" genannt; in anderen Inventaren heissen sie „*vestes levitarum, vestes diaconatus*".

30) Auf den Stäben dieser Dalmatiken (*aurifrisia*), in Gold gewebt, scheinen die heraldischen Abzeichen des Geschenkgebers gestickt gewesen zu sein.

31) Die Etymologen sind darüber im Unklaren, ob jenes kostbare Seidengewebe des Mittelalters, das bei älteren Schriftstellern „*samitum, sciamito*" etc. etc. genannt wurde, ein Fabrikat ist, das wir heute vorzugsweise Sammet nennen und das der Franzose mit „*velours*" (*velvetum, velauum*) bezeichnet. In spätmittelalterlichen Inventaren werden die sammeten Messgewänder durchweg „Flauweln-Caseln" genannt.

32) Da der Purpur seiner Farbennüancirung nach im Mittelalter eine Scala von dem dunkelsten Violett bis zum Hochroth durchmachte, so dürfte es schwer halten, hier genauer zu fixiren, welche Farbennüançe der genuesische Purpur hatte. Nach älteren genuesischen Seidenstoffen unserer Sammlung zu urtheilen, glauben wir annehmen zu dürfen, dass dieser Purpur fast den hochrothen Ton des „*coccus*" hatte.

33) Baldekingewebe nannte man das ganze Mittelalter hindurch einen schweren Damaststoff, der mit eingewebten Golddessins gemustert war. Die meisten Bezeichnungen der Seidengewebe stammen aus dem Orient, dem Stammlande der Seidenfabrikation, oder von den Mauren des südlichen Spaniens und den saracenischen Seidenfabrikanten Siciliens, also aus dem Arabischen. So ist auch der Terminus „Baldach" arabischen Ursprungs und bezeichnet einen der vielen dialektisch verschiedenen Namen der Stadt Bagdad, und dürfte deswegen die adjectivische Bezeichnung „Baldekin" ursprünglich

dedit. Item casula alba de serico. Item casula rufa cum cruce de samitto. Item casula crocea cum dalmatica et subtili[34]) *croceo. Item casula de sameto rufo cum dalmatica et subtili rufo. Item duae dalmaticae albae de serico. Item unum subtile de purpurea, foederata*[35]) *cum albo panno. Item tres cappae corales*[36]) *de rubro sameto. Item duae casulae purpureae. Item cappa coralis de sameto blanco. Item cappa cum tyntinabulis.*[37]) *Item cappa antiqua de balkino.*

aus einem reichen, zu Bagdad fabricirten Seidengewebe herzuleiten sein. Auf ähnliche Weise leitet sich auch der heute noch bekannte Damast von der Stadt Damascus in Syrien her. Weil zu Vorhängen und Traghimmeln in der Regel der kostbare Baldachinstoff verwendet wurde, deshalb leiten Einige unser deutsches Baldachin von diesem Gewebe her.

34) Mit der vorstehenden Angabe wird eine safrangelbe Casel mit Dalmatica und Subtile namhaft gemacht. Das Subtile war demnach das betreffende Gewand für den Subdiakon. Die drei Gewandstücke zusammen werden meist mit dem Ausdruck „*Capella*“ benannt, zuweilen auch „*ornatus integer*“.

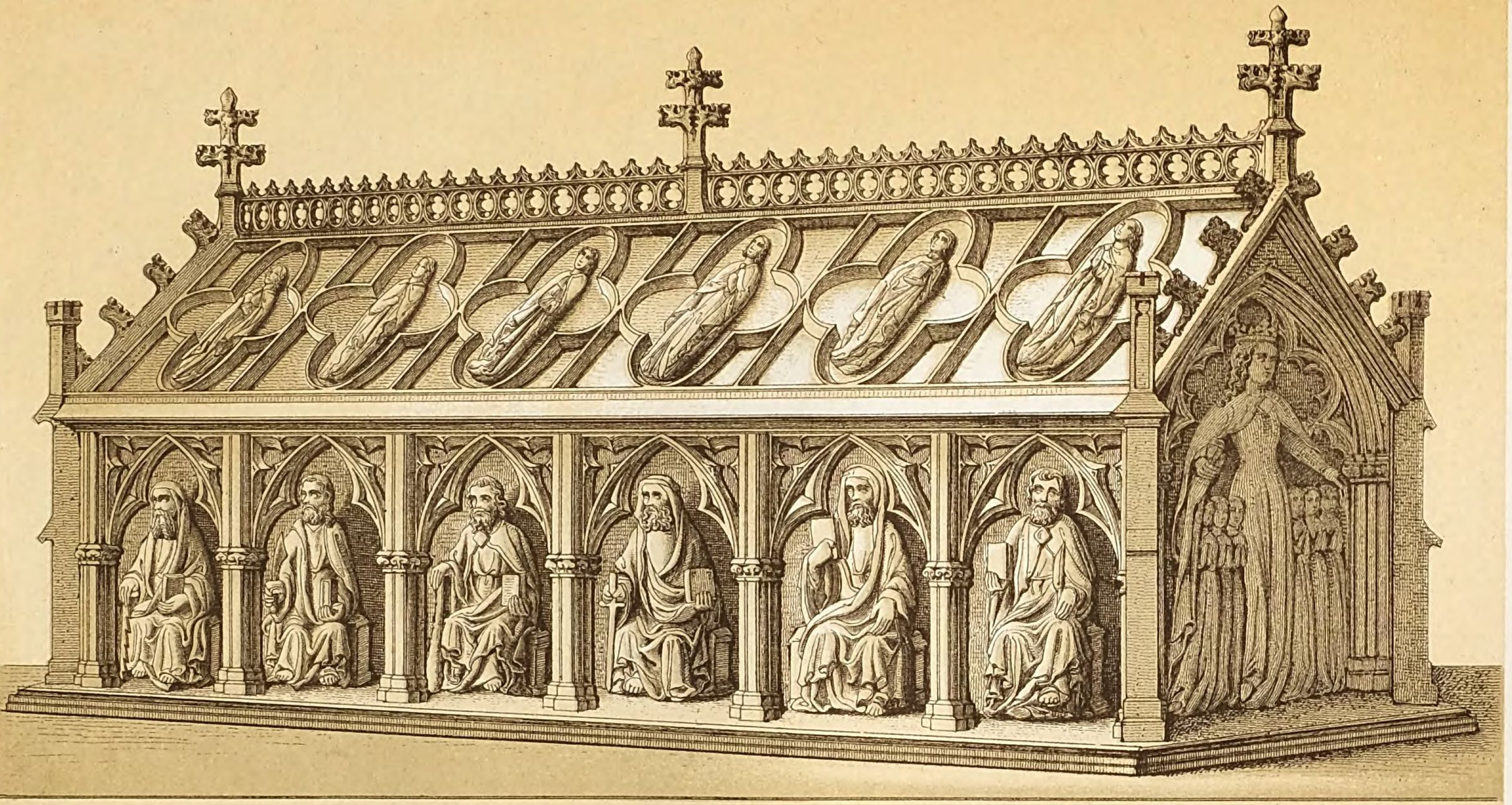
35) Dieses Subdiakonatsgewand von Purpurstoff war gefüttert (*foederata*) mit weissem Leintuch. Das Futterzeug liturgischer Gewänder wird in anderen Schatzverzeichnissen auch „*subductura*“ genannt.

36) Die Rauch- oder Vespermäntel werden in dem vorliegenden Schatzverzeichnisse nicht schlechtweg „*cappae*“, sondern „*cappae chorales*“ genannt, woher auch die am Rheine übliche Benennung „Chorkappe“ herzuleiten sein dürfte.

37) In den mittelalterlichen Ornaten gehören reich gestickte Chorkappen von Sammet mit vielen silbernen Schellchen „*tintinnabulae*“, an dem unteren Rande, anstatt der Franzen von Seide, nicht zur Seltenheit. Der Schatz des Münsters zu Aachen hat noch drei solcher Chorkappen mit silbernen Schellchen aufzuweisen.

XXXII.

Aus St. Johann.

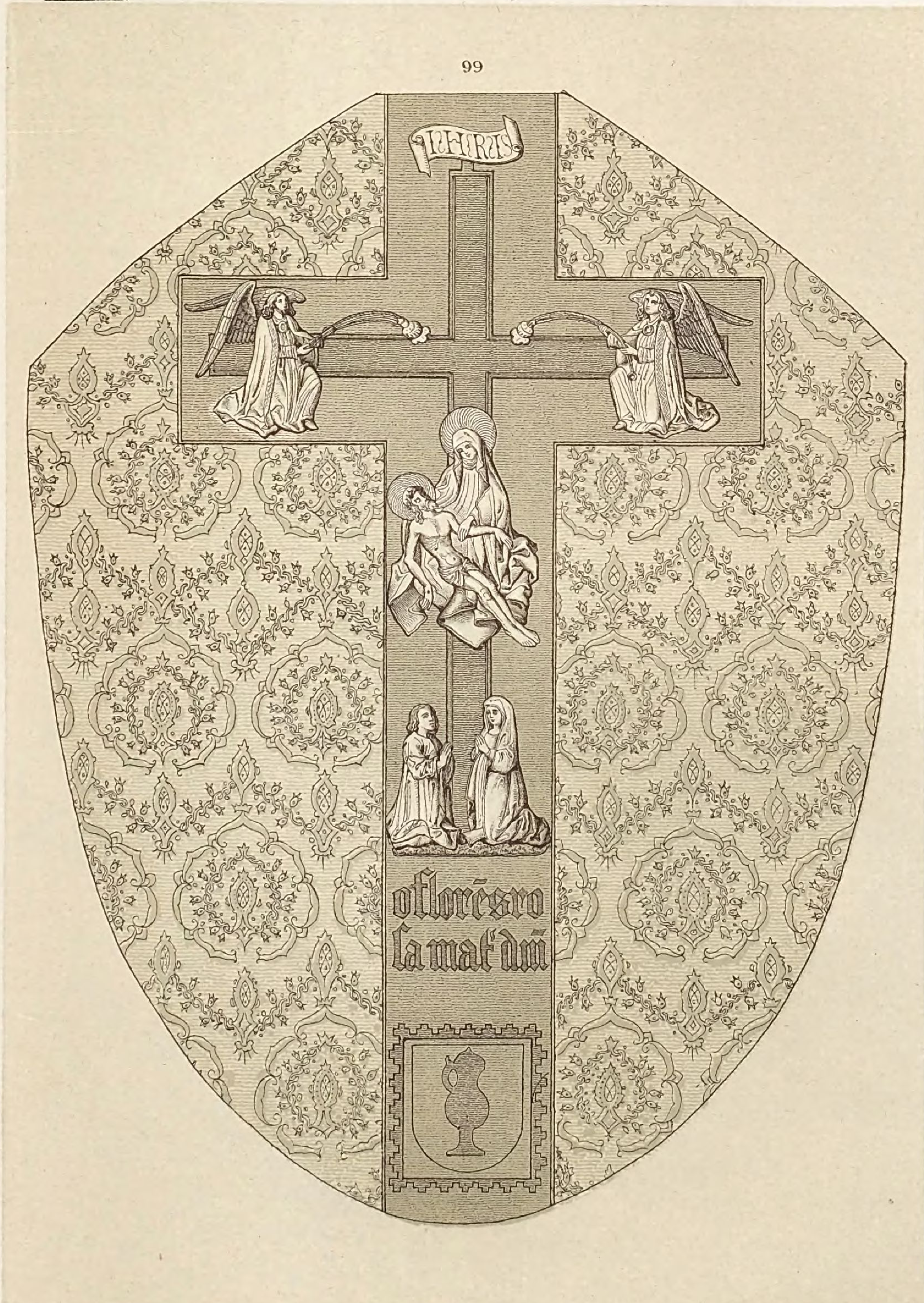


98.

Weber & Deckers lith. Cöln

XXXIII.

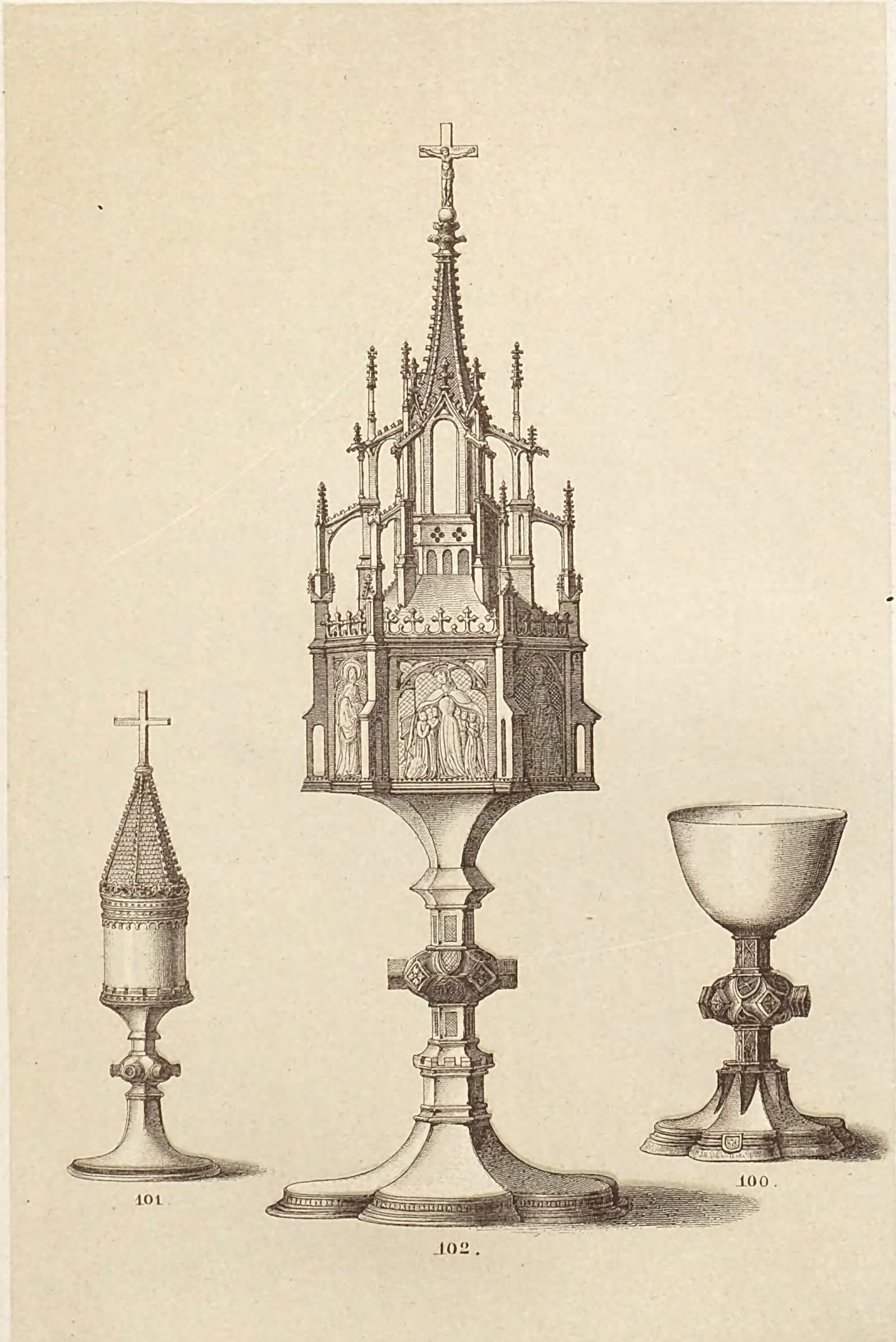
Aus St. Johann.



Weber & Deckers lith. Cöln.

Aus St Johann.

XXXIV.



...ber & Deckers lith. Cöln.

St. Johann.

Mittelalterliche Kunstwerke in der dasigen Sacristei.

Seite

98) Reliquienschrein der h. Antonina in Holz geschnitzt und vergoldet, XIV. Jahrhundert. Taf. XXXII. Fig. 98 . 3

99) Vollständiger Ornat mit figuralen goldgewirkten Stäben, XV. Jahrhundert. Taf. XXXIII. Fig. 99 . 6

100) Messkelch in Silber mit Vergoldung, XV. Jahrhundert. Taf. XXXIV. Fig. 100 . . 8

101) Oelgefäss in vergoldetem Silber. XV. Jahrhundert. Taf. XXXIV. Fig. 101 . . 10

102) Ciborium in vergoldetem Silber. XV. Jahrhundert. Taf. XXXIV. Fig. 102 . . . 11

Ehemalige Kleinodien von St. Johann, nach einem Inventar von 1524 13

98.

Reliquienschrein der h. Antonina.

Sculptur von Eichenholz mit reicher Vergoldung. XV. Jahrhundert.

Länge 168, Höhe 84, Breite 51 Centimeters.

Das Mittelalter liebte es zur Construction grösserer Reliquienschreine entweder das Material des Silbers zu verwenden, oder dieselben von Kupfer mit reicher Feuervergoldung und Emaillirungen anzufertigen. Im Spätmittelalter jedoch wurde zur Anfertigung von umfangreichen Reliquiarien auch das Holz in einer Weise künstlerisch bearbeitet, dass demselben die verwandten Formen von Kupfer oder Silber gegeben wurden. Das Holz pflegte man auf diese Weise vermittelst einer reichen Glanzvergoldung gleichsam zu idealisiren und zu dem Ansehen und der Pracht des Metalls zu erheben. Auch der St. Antonina-Schrein in St. Johann ist als eine gelungene Imitation ähnlicher metallener Reliquiarien und zwar in Eichenholz mit Glanzvergoldung zu betrachten. Was nun die Grundform des vorliegenden reich sculptirten Reliquienschreines betrifft, so sei hier im Allgemeinen bemerkt, dass bei diesem Reliquienkasten die Grössenverhältnisse und die äussern Formgebilde jener Schreine strenge beibehalten worden sind, die aus der romanischen Kunstepoche herrührend, sich in Köln noch zahlreich erhalten haben.*) Die Detailformen des Antonina-Schreines sind streng constructiv gehalten in den Bildungen, die sich in verwandter Art in der Frühgothik am Rheine und besonders in den Formen des Kölner Domes wiederfinden. Wie an allen ältern „tumbae", aus der romanischen Kunstepoche herrührend, erblickt man an den Langseiten des in Rede stehenden Schreines die sitzenden Statuetten der zwölf Apostel, die unter Spitzbogennischen thronend, eine grösste Höhe von durchschnittlich 29 Centimeter zeigen. Die Bedachungsflächen des St. Antonina-Schreines sind auf jeder Seite, ebenfalls entsprechend mit den quadratischen Abtheilungen der untern aufrechtstehenden Theile, in 6 Quadrate abgetheilt, innerhalb welcher sich Vierpassmedaillons befinden, welche jedesmal mit einem Statuettchen als Basrelief ausgefüllt sind. Diese 12 verschiedenen Basreliefs in einer edlen Composition und zarten Ausführung scheinen 12 Jungfrauen aus der Gesellschaft der h. Ursula zu repräsentiren. Auf der Dachfirste des in Rede stehenden Schreinwerks erhebt sich als Abschluss und Bekrönung eine durchbrochene Galerie mit Vierpassformen, die nach

*) Vergleiche die Abbildung und Beschreibung des in der Grundanlage ähnlich gestalteten Reliquienschreines auf Tafel XXIV der II. Lieferung No. 86 Seite 12 dieses Werkes.

obenhin mit einem offenen Kamme abschliesst. Die beiden Schmalseiten des gedachten Kastens sind nischenförmig vertieft, und von einem verzierten Spitzbogen von breiter Spannung überragt, über welchen ein kleiner Giebel sich erhebt, der auf seinen Abschlusslinien schwungvoll gearbeitete Krabbenblätter und auf seiner Spitze jedesmal eine doppelte Kreuzblume als Abschluss und Ausmündung zeigt. In den ebengedachten vertieften Nischen, die auf beiden Seiten von über Eck gestellten Widerlagspfeilern flankirt werden, erblickt man, als Basrelief gehalten, auf der einen Seite das Standbildchen jener Heiligen, deren Gebeine in dem Schreinwerke aufbewahrt werden. Dieses Standbild der h. Antonina, in einer Höhe von 45 Centimeter, veranschaulicht diese Heilige als eine der Führerinnen aus der Zahl jener engländischen Jungfrauen, die der alten Tradition zu Folge unmittelbar vor den Mauern Kölns im VI. Jahrhundert christlicher Zeitrechnung durch die Hunnen das Martyrium erlitten hatten. Gleichwie die h. Ursula selbst, ist auch ihre Genossin als Führerin dargestellt, wie sie unter ihrem Mantel ihre Gespielinnen in schützender Obhut vereinigt hält, gleichsam in dem Momente, in welchem sie, nach Erlangung der Marter-Palme, als Verherrlichte der Seligkeit theilhaftig geworden ist. Leider ist durch Ungunst der Zeiten die Reliefdarstellung auf der entgegengesetzten Kopfseite des Schreines verloren gegangen, desgleichen auch einige Apostelstatuetten und mehrere Standbilder der obern Bedachung. Nach Analogien älterer Schreine fand sich, jenem Kopftheile entgegenstehend, auf welchem in getriebener Arbeit oder in Sculptur das Standbild jenes Heiligen thront, dessen irdische Ueberreste in dem Schreine selbst ehrfurchtsvoll beigesetzt waren, die immerwiederkehrende Darstellung der „majestas domini“. Dieses Bild des Heilandes als Vergelters, wiederkehrend am Ende der Tage, ist immer umgeben, entweder von den fürbittenden Heiligen: Maria und Johannes dem Täufer, oder aber, wie das noch zuweilen vorkommt, von zwei allegorischen Figuren, die die vorzüglichsten Tugenden vorstellen, die in dem Leben des betreffenden Heiligen besonders hervorleuchteten. Auch andere Schreine sind uns zu Gesicht gekommen, die an dieser Stelle das sitzende Bild der Madonna mit dem segnenden Christusknaben veranschaulichten.

Es erübrigt hier noch, einige Worte hinzuzufügen über den artistischen Werth der vielen und trefflich geschnitzten Bildwerke, womit der vorliegende Schrein nach allen Seiten hin verziert ist und hinsichtlich der Zeit, wann diese interessanten und schönen Sculpturen ihre Entstehung gefunden haben. Sowohl die strengen und ungebrochenen Linien und architektonische Gliederung des Antonina-Schreines als auch die Stylisirung der Figuren und die charakteristische Behandlung der gehäuften Gewandparthien, lassen keinen Zweifel darüber aufkommen, dass das besagte Reliquiar gegen Mitte des XIV. Jahrhunderts von einem hervorragenden Bildhauer des alten Kölns angefertigt worden ist.

Betrachtet man aufmerksamer die feststehenden Normen, die bei Composition der sitzenden Apostelstatuen sowohl als der kleinern Standbildchen in den Füllungen der obern Bedachung geltend gewesen sind, so gelangt man zu der Ueberzeugung, dass diese sämmtlichen Bildwerke von einem schlichten Meister

der kölnischen Bildschnitzer entworfen und ausgeführt worden sind, der als Kunsthandwerker jenen herrschenden Typus sich durchaus zu eigen gemacht hatte, den wir heute mit dem Ausdrucke „Styl“ zu bezeichnen pflegen. Bei einem ziemlich richtigen Verständnisse für charakteristische Auffassung und technisch schöne Wiedergabe der verschiedenen Individualitäten in den Köpfen der Apostel findet man eine auffallende Gleichmässigkeit und Leichtigkeit, womit der Bildhauer gleichsam spielend den herkömmlichen Faltenwurf der Gewänder zierlich geordnet und technisch wiedergegeben hat. Mit Grund glauben wir hier die Angabe hinzufügen zu können, dass sich heute unter den einzelnen in Köln vorfindlichen Holzsculpturen wenige mehr aus der letzten Hälfte des XV. Jahrhunderts herrührend erhalten haben, die mit den ebenbeschriebenen naiven Bildwerken einen Vergleich aushalten könnten. Lange Zeit hindurch bis zur Mitte des XIV. Jahrh. hatte der ebenbeschriebene St. Antonina-Schrein in reicher Glanzvergoldung einen hervorragenden Platz auf der Predella des Hochaltars der hiesigen Pfarrkirche von St. Johann eingenommen, da gefiel es der Neuerungssucht im XVII. Jahrhundert an Statt des althistorischen Hochaltars einen neuen, unpassenden und stylwidrigen Altarkoloss in den Formen des ausartenden Renaissancestyles aufzuthürmen. Der schöne Antonina-Schrein musste deswegeu von seiner primitiven Ehrenstelle weichen, und fand in den letzten Jahren in arger Beschädigung und Entstellung kaum noch ein geduldetes Plätzchen unter dem obern Thurmgewölbe von St. Johann, während die Reliquien in einen neuen Schrein im Rococcostyl deponirt wurden. Dem jetzigen Pfarrer von St. Johann gebührt das Verdienst, in letzter Zeit das schöne Schreinwerk von seiner unwürdigen Stelle entfernt und einem erfahrnen Künstler hiesiger Stadt, dem Bildhauer Stephan, zur vollständigen Restauration in allen seinen fehlenden Theilen übergeben zu haben. Die seitherigen Leistungen des Meister Stephan berechtigen zu der Annahme, dass die vielen fehlenden Bildwerke ganz genau in dem alten Stylgepräge so wieder ergänzt werden, dass auch ein geübtes Auge die neu wieder hinzugefügten Bildwerke von den alten, daneben befindlichen Originalen nicht unterscheiden könne.

Wie wir vernehmen, wird blos provisorisch der bald wiederhergestellte treffliche Schrein auf einem höchststylwidrigen Nebenaltar einstweilen nur so lange wieder aufgestellt werden, bis in der gebefreudigen Gemeinde von St. Johann sich die Mittel werden gefunden haben, um den Hauptaltar wieder in seiner alten ursprünglichen Form, mit Beseitigung des jetzigen unschönen Möbelstücks, so aufzustellen, dass der restaurirte Schrein der h. Antonina in stylgerechter Verbindung mit dem neuen Hauptaltar seine ehemalige Stelle wieder einnehmen kann.

99.

Messgewand

nebst den dazugehörigen Diakonalgewändern mit goldgewirkten und gestickten Stäben. XV. Jahrhundert.

In den verschiedenen Sacristeien Kölns, dessgleichen in den Gewandschränken der Kirche der kölnischen Erzdiöcese, haben sich heute noch eine Menge figural gestickter Aurifrisien zahlreich erhalten, die für die Blüthe und Ausdehnung der Bildstickereien von der Hand der alten Zunft der Wappensticker Kölns beredtes Zeugniss ablegen. Schwerlich aber dürfte man in den Kirchen Kölns noch einen „ornatus integer“ ausfindig machen, von einer so vortrefflichen Erhaltung und solcher Schönheit der gestickten Bildwerke, wie das bei jener Capelle der Fall ist, die im Nachfolgenden eine kurzgedrängte Beschreibung finden soll, und wovon wir auf Tafel XXXIII. die bildliche Darstellung des dazu gehörenden Messgewandes gegeben haben.

Vornehmlich beansprucht von Seiten der Alterthumswissenschaft ein hervorragendes Interesse jenes unvergleichlich schöne goldgewirkte Kreuz, das sich auf der Rückseite des vorliegenden Messgewandes befindet. Nicht nur ist die Composition und Anordnung desselben sehr originell und sinnreich, sondern die Technik, die bei den Bildstickereien dieses Kreuzes zur Anwendung gekommen ist, dürfte kaum von ähnlichen Nadelmalereien übertroffen werden, die aus dem Mittelalter auf unsere Tage gekommen sind. Gleichwie die meisten Kreuzstäbe aus dem Schlusse des XV. und dem Beginne des XVI. Jahrhunderts, die sich heute noch zahlreich vorfinden, den Heiland am Kreuze in Bildstickerei veranschaulichen mit der immer dabei befindlichen Passionsgruppe Johannes und Maria, so hat der Bildsticker sinnreich in dem in Rede stehenden Messgewande die Abnahme des Heilandes vom Kreuze und die Niederlegung desselben auf den Schooss der Madonna so an dem untern Kreuzbalken in feinstem Plattstich wiedergegeben, gleichsam schwebend als Vision, dass am Fusse des Kreuzes die beiden Donatoren knieend auf blumigem Grund noch Platz finden konnten. Diese in zartester Nadelmalerei veranschaulichten Geschenkgeber gehörten einer reichen Patricierfamilie des alten Köln an, wie das auch aus den eingewirkten Namen und den dabei befindlichen heraldischen Abzeichen deutlich hervorgeht. Der knieende Donator im faltenreichen Rathsherrencostüm — an der rechten Seite, der Ehrenseite des Kreuzes — ist der Patricier Johann Steinkop, welcher im Jahre 1483 in den Urkunden der Pfarrkirche St. Johann als Kirchmeister verzeichnet ist. An der andern Seite des Kreuzes kniet eine weibliche Figur, die Frau des ebengenannten, Sophia, in der damals üblichen Matronentracht. Auf dem Mittelstücke der zu dieser Casel ursprünglich gehörenden Dalmatiken findet sich die erklärende Inschrift: „*Jan Steinkop, fygen syn huysfraw.*“ Daneben befinden sich auch, wie auf der Casel, die von quadratischen Me-

daillons eingefassten Wappenschilde der ebengedachten Eheleute, wovon das eine auf silbernem Grunde eine rothe Kanne zeigt und dem Manne angehört (Steinkop gleichbedeutend mit Steinkrug), das andere auf gleichem Grunde einen grünen Baum trägt, und auf den Familiennamen der Frau passt, die, wie die Urkunden ausweisen, von Boichem (identisch mit Buche) hiess. Ueber dem Wappenschilde, auf der Casel des Donators, ist auf Goldgrund folgender Spruch in gothischer Minuskelschrift eingewirkt: „O florens rosa, mater Domini.“ Die Madonna als „pietà“ würde also diesem Spruche zufolge als blühende Rose mystisch zu deuten sein. Um die beiden Querarme dieses Kreuzes bildlich auszufüllen, hat der Wappensticker hier sinnig zwei adorirende Engel, im feinsten Plattstich ausgeführt, angebracht, die knieend wie gewöhnlich als Ministranten das Rauchfass schwingen. Dieselben sind mit liturgischen Gewändern, der Albe und dem Pluviale bekleidet. An dem obern Balken des Kreuzes ist noch der „titulus crucis“ ersichtlich. Wenngleich die Composition und technische Ausführung der beiden, ausgezeichnet gestickten Engelsfiguren, desgleichen auch die pietà alles Lob verdienen, sowohl hinsichtlich der schönen Composition als auch des zierlich geordneten Faltenwurfs der Gewänder, so muss doch gesagt werden, dass bei Weitem die knieenden Bilder der beiden Donatoren, in compositorischer wie in technischer Beziehung, als die gelungensten zu betrachten sind. Der Geschenkgeber, anscheinend im kräftigen Greisenalter, kniet, angethan mit einem schwarzen Rathsherrentalar, der im Innern mit braunem Pelz besetzt ist, am Fusse des Kreuzes. Seine Frau ist bekleidet mit einem faltenreichen Matronenschleier, dem im Mittelalter üblichen Kinntuche und einem entsprechenden Untergewande. Von besonderer Vortrefflichkeit der Technik zeugen die Gesichtszüge dieser beiden Geschenkgeber, die fast Portraitähnlichkeit zu haben scheinen. Wenn schon im XII. und XIII. Jahrhundert, wie das aus mehreren Stellen der Troubadours und Minnesänger erhellt, vornehme Stickerinnen an Höfen und Schlössern in der Kunst des Bilderstickens es dahin gebracht hatten, Gesichtszüge nach dem Leben mit sprechender Aehnlichkeit in Plattstich auszuführen, dann konnte es zweifelsohne den viel geübteren Bildstickern der kunsterfahrenen Zunft der Wappenwirker im alten Köln sicherlich nicht schwer werden, bei hervorragenden Arbeiten die Züge der Bestellgeber mit treffender Naturwahrheit wiederzugeben. Noch bemerken wir, dass der vordere Stab des in Rede stehenden Messgewandes verziert ist mit den drei Wappenschilden der Frau und der Verwandten der Seitenlinien. Dieselben vier ebengedachten heraldischen Abzeichen kommen auch immer wiederkehrend auf den goldgewirkten schmalen Stäbchen vor, die noch bis vor wenigen Jahren den zu dem Messgewand gehörenden beiden Dalmatiken in Grünsammet zur Zierde gereichten. Leider hat man es unbegreiflicher Weise vor nicht langer Zeit, wir wissen nicht aus welchem zwingenden Grunde, unternommen, den prachtvollen alten Genueser Grünsammet der beiden Dalmatiken zu zertheilen und eigenmächtig daraus Kissen zurechtschneiden zu lassen. Durch eine glückliche Fügung haben sich indessen noch bis zur Stunde die eben gedachten goldgewirkten Aurifrisien dieser ehemaligen Dalmatiken unverletzt erhalten. Aehnlich wie das an den schmalen Goldstäben der ältern Capelle von St. Jacob der Fall ist (vergl. die

Beschreibung und Abbildung derselben, Taf. XXXI. S. 3 ff. dieser Lief.), befinden sich auch auf den vorliegenden Stäben als goldgewirkte Aurifrisien in Wappenschilden von spätgothischer Formation die verschiedenen „instrumenta dominicae passionis", als da sind u. A. der Leidenskelch vom Oelberge, die Geisselsäule, die Nägel nebst Dornenkrone, die Judashand mit den zweiunddreissig Silberlingen u. s. w. Da in jüngster Zeit der stylverwandte, jedoch nicht so gut erhaltene Ornat von St. Jacob, sowie eine ähnliche Capelle in St. Martin und das früher beschriebene gleichzeitige Messgewand aus St. Cäcilien, eine gründliche Wiederherstellung in der Hinzufügung von stylgerechten Umstoffen erfahren haben; so steht mit Grund zu erwarten, dass in nicht zu ferner Zeit sich ein Wohlthäter in der Pfarre St. Johann in Köln finden werde, der das reiche Geschenk des altkölnischen Patriciers in seiner heutigen Verunstaltung und Zerstückelung wieder zu Ehren bringen wird, resp. der die Mittel bieten wird, damit von erfahrener Hand die Bildstickerei mit Sorgfalt und Sachkenntniss wiederhergestellt werden könne. Dann wäre auch der nöthige Grundstoff in weisslichem oder rothem Damast in jenem Faltenreichthum wieder zu ergänzen, wie er ehemals dieser Capelle zur Auszeichnung gereicht hat. Hinsichtlich der Zeit der Entstehung des in Rede stehenden Ornates sei schliesslich noch hinzugefügt, dass, wie die Composition und künstliche Ausführung der Bildstickereien, ebenso wie die charakteristisch eingewirkten Wappenschilder es deutlich besagen, der vorliegende Messornat im letzten Viertel des XV. Jahrh. von einem ausgezeichneten altkölnischen Meister der Bild- und Wappensticker-Innung ausgeführt worden ist. Gelegentlich noch die Bemerkung, dass in der ehemaligen reich dotirten Pfarrkirche von St. Johann nach einem ältern Schatzverzeichniss vom Jahre 1506 eine grosse Zahl von reichen liturgischen Gefässen und Gewändern sich vorfand, wovon heute ausser dem oben beschriebenen nur noch drei Messgewänder mit mittelalterlicher Bildstickerei in den goldgestickten Stäben übrig geblieben sind. Diese letztgenannten sind mit grosser Sorgfalt und Stylstrenge von kunstgeübten Händen eines kölnischen Damen-Vereins trefflich wieder hergestellt worden, die auch bei Anfertigung der Teppiche im Hochchor des hiesigen Doms, sowie der Wandtableaux daselbst thätig gewesen sind.

100.

Messkelch

in den reicheren Formen der ausartenden Spätgothik, in vergoldetem Silber.
XV. Jahrhundert.

Höhe 21½ Centimeter, Durchmesser der Kuppe 11½ Centimeter, und des Fusses 15 Centimeter.

Vorliegender Kelch dürfte als sprechender Beleg dienen, in welchen gewagten und originellen Formen die Gothik unmittelbar gegen Schluss des XVI., mehr aber noch im Anfang des XVII. Jahrhunderts auftrat. Man sieht es demselben deutlich

an, dass bei dem Goldschmiede die Häufung neuer und gewagter Formen bereits Hauptsache geworden war, und er sich schon darüber hinweggesetzt hatte, die traditionellen Proportionen und Dimensionen des altliturgischen Gefässes so in Ehren zu halten, wie sie ihm von den älteren Meistern der Goldschmiedekunst als feststehend überliefert worden waren. Der Fuss dieses Kelches ist, wie an den meisten mittelalterlichen Kelchen, in Form einer sechsblätterigen Rose gehalten. Nur dadurch wird dem Fussstücke ein schwerfälliges, massives Aeussere verliehen, dass mit demselben ein starker, unterer Rand von zu breiter Kehlung verbunden ist. In dieser Auskehlung liest man in spätgothischer Majuskelschrift die Namen der Geschenkgeber dieses Kelches, nämlich: *Heinrich Ringdorp, Margreit uxor.* Ueber dieser Inschrift, in demselben Rande, ist ein Wappenschildchen aufgenietet, auf welchem sich die Schriftzüge eines bürgerlichen Wappens vorfinden. In der Nähe dieses Schildes erblickt man in kräftiger Gravirung ein schönes ornamentirtes Kreuzchen, das als signaculum von einem doppelten Kreise umzogen ist. Die übrigen schmalen Flächen dieses Fusses sind theils mit eingravirten, schwungvollen Laubornamenten der Spätgothik, theils mit architektonischen Durchbrechungen und Zirkelschlägen verziert. Auf dem stumpf ansteigenden Halse des Fussstückes hat der Goldschmied als Unterlage und Console für den sechstheiligen Ständer in origineller Weise eine doppelte Sternform angebracht, die mit durchkreuzenden Stäbchen oben abgeschlossen wird. Die sechsseitige Röhre ist mit architektonischen Gravirungen belebt, welche in ihren Detailformen den Ausgang des Spitzbogenstyles deutlich erkennen lassen. Der Knauf ist, wie an den meisten Kelchen aus dem Schlusse des XV. Jahrhunderts, in Form einer Fruchtkapsel mit stark vorspringenden Pasten ebenfalls sechstheilig gehalten; auf diesen sechs Pasten erblickt man in starker Gravirung die bekannten sechs Buchstaben des Hierogramms. Die Einfassung der Kuppe an jener Stelle, wo dieselbe mit dem Ständer in Verbindung tritt, ist zweckmässig und mit vielem Verständniss so behandelt, dass sie mit den übrigen Formen des Kelches in richtiger Uebereinstimmung steht. Die Ausbauchung der Kuppe lässt in der untern Rundung schon deutlich die Zeit durchblicken, wo die Renaissance bereits im Anzuge begriffen war. Fasst man die sämmtlichen Details, wie sie eben angedeutet wurden, zusammen, so dürfte man der Annahme Zutritt geben, dass das vorliegende Gefäss eher dem Beginne des XVI. als der letzten Hälfte des XV. Jahrhunderts angehöre.

101.

Oelgefäss

in den Formen der entwickelten Gothik, in Silber mit vergoldeten Ornamenten. XV. Jahrhundert.

Durchmesser des Salbgefässes 5 Centimeter. Durchmesser des Fusses 10 Centimeter. Höhe 27 Centimeter.

Dieses Gefäss, das sich uns in seiner eigenthümlichen Detailbildung noch vereinzelt in Köln erhalten hat, darf als feststehende Norm betrachtet werden, in welchen Formen im alten Köln jene *pyxides* gehalten waren, die zur Austheilung der letzten Oelung von dem Priester an das Krankenbett mitgenommen wurden. In der Regel waren diese Salbgefässe zu drei in Kleeblattform so vereinigt, dass dieselben drei Thürmchen formirten, in welchen die drei von der Kirche zum liturgischen Gebrauche geweihten Oele sich befanden, wie das an den Oelgefässen von St. Cunibert in der zweiten Lieferung dieses Werkes und an den Oelbehältern angedeutet worden ist, die heute noch in St. Maria Lyskirchen sich vorfinden (vergl. No. 105 der vorliegenden Lief.) Das in Rede stehende Salbgefäss, bloss zur Aufnahme des *oleum infirmorum* bestimmt, ist ebenfalls, wie die früher beschriebenen Salbgefässe, thurmförmig behandelt. Der Thurm, das Sinnbild der Stärke, dürfte zur Aufbewahrung des consecrirten Oeles schon deswegen mit einer symbolischen Beimischung gewählt worden sein, weil durch die Salbung mit dem geweihten Oele die geistige Kraft und Stärke angedeutet wird, die dem Kranken durch die letzte Oelung verliehen werden soll. Es befindet sich nämlich auf einem trichterförmig, im Sechseck sich ausbreitenden Halse, in Kreisform gehalten, eine kleine Thurmanlage, in grösster Höhe von 6½ Centimeter, die unten mit einer silber-vergoldeten Zinnenbekrönung umschlossen und eingefasst ist. Nach oben wird diese thurmförmige Büchse mit einem kräftigen Profil als Randeinfassung abgeschlossen, an welche sich im Rundbogen ein kleines Sims anschliesst. Darüber erhebt sich, zurücktretend, ein innerer, glatter Rand, der als Fuge dient, um einen im Sechseck gehaltenen Helm als Deckverschluss aufzunehmen und zu befestigen. Dieser kleine Helm ist in seinen sechs Flächen mit vertieften Gravuren versehen, welche kleine Dachziegel bilden. Um diesen Helm herum ist als Profilirung ein Kreis geführt, auf welchem der Goldschmied einen durchbrochenen Kamm mit Laubblättern, wie sie der entwickelten Gothik angehören, regelrecht angebracht hat. Wir wagen nicht zu bestimmen, ob das jetzt auf der Spitze des Helmes befindliche Kreuz primitiv für dieses Oelgefäss gearbeitet worden ist, oder ob nicht auf der Spitze desselben das kleine ciselirte Standbildchen des h. Jacobus ehemals angebracht war, in dessen Briefe bekanntlich von der h. Oelung der Kranken ausführlicher die Rede ist. Der Knauf des vorliegenden Salbgefässes ist von eigenthümlicher Bildung und zeigt sechs kleinere vorspringende Rundpasten, die von einem *pomellum* ausgehen, das durch sechs Bogenstellungen mit dem bekannten, spät-

gothischen Nasenwerk, in kräftiger Gravirung belebt wird. Wie es den Anschein hat, fehlt nach dem Fussstücke hin die eine Hälfte einer sechseckigen Röhre, in derselben Weise, wie sich diese *fistula* oder *canna* über dem Aepfelchen erhebt. Der Fusstheil dieses *vasculum ad conservandum oleum infirmorum* ist einfach, im Kreise gehalten, ohne Anwendung von Gravirungen; sein Hals steigt jedoch im Sechsecke schlank empor, um sich mit dem Ständer organisch zu verbinden. Wie schon die in Silber gehaltenen Flachtheile mit vergoldeten Ornamenten, noch mehr aber die ciselirten Blätter als untere Bekrönung des Helmes deutlich zu erkennen geben, gehört dieses mustergültige Gefäss, das bei Nachahmungen für ähnliche Zwecke sehr zu empfehlen sein dürfte, der Kunstepoche aus der Mitte des XV. Jahrhunderts an, in welcher es, wie schon früher bemerkt, Brauch geworden war, die Flachtheile einzelner liturgischer Gefässe in Silber zu lassen und den profilirten, ornamentalen Einzelheiten eine reiche Feuer-Vergoldung zu geben.

102.

Ciborium,

in vergoldetem Silber. XV. Jahrhundert.

Höhe 48 Centimeter, Durchmesser des Fusses 18 Centimeter.

In vielen Kirchen des Niederrheins haben sich bis zu dieser Stunde noch in ziemlicher Anzahl und in grosser Abwechselung der Formen Gefässe erhalten, aus welchen in Form von grösseren Speisekelchen die h. Communion in der Kirche den Gläubigen dargereicht wurde, oder die in kleinerer Ausdehnung dazu dienten, die letzte Wegzehrung den Kranken und Sterbenden zu bringen. Die unbestreitbar reichsten Ciborien dieser Art findet man heute noch zu Rees und Eltenberg am Niederrhein, so wie in der Sacristei zu Vallendar (bei Coblenz); auch der Münsterschatz zu Aachen hat noch einen solchen Speisekelch in zierlicher Formation aufzuweisen, vermittelst dessen ehemals das *viaticum* gereicht worden sein dürfte. Die Kölnischen Sacristeien können sich in ihren sehr geplünderten Kirchenschätzen nicht mehr des Besitzes reicher Ciborien rühmen, welche mit den ebengedachten in Vergleich gesetzt werden könnten; nur die Pfarrkirche von St. Johann, welcher ehemals die reiche Zunft der „Wüllenweber und Tuchmacher" incorporirt war, besitzt noch unter den wenigen in ihrem sehr geschmälerten Schatze befindlichen h. Gefässen ein interessantes Exemplar eines mittelalterlichen Ciboriums, das in seiner reichen Formentwickelung ahnen lässt, von welcher Schönheit und Zierlichkeit der formellen Gestaltung im alten heiligen Köln jene grösseren und umfangreicheren Speisekelche gewesen sein dürften, aus welchen an den Hauptfesttagen den zahlreichen Communicanten die Eucharistie gereicht wurde.

Das in Rede stehende Ciborium wird getragen von einem Fussstück, welches als sechsblätterige Rose, die gewöhnliche Form der Kelchgefässe des XV. Jahr-

hunderts erkennen lässt. Auf diesem Fusstheile, der glatt und ohne Gravur gehalten ist, erhebt sich ein kleiner Sockel im Sechseck in der Höhe von vier Centimeter, der oben von einem Zinnenkranz umgeben ist. Mit diesem Untersockel steht in Verbindung eine sechseckige Röhre in grösster Länge von 6½ Centimeter, die in der Mitte von einem sechstheiligen Knaufe in gewöhnlicher Formbildung unterbrochen wird. Mit diesem Ständer setzt sich weiter in Verbindung ein ebenfalls im Sechseck construirter Sockel, dessen Hals sich trichterförmig nach oben ausbreitet, um den eigentlichen Behälter aufzunehmen, der vieleckig geformt, auf den sechs Ecken mit durchbrochenen Widerlagspfeilern umstellt ist. Die reichsten Ornamente sind auf den genannten sechs Centimeter und fünf Millimeter breiten Flächen dieses Behälters ersichtlich. Durch eine kräftige Gravirung hat der Künstler diese glatten Theile mit stehenden Heiligenfiguren zu beleben gewusst, die in ihrer Composition und technischen Ausführung die frappanteste Aehnlichkeit mit jenen figürlichen Darstellungen aufweisen, welche auf dem Fusse jener prachtvollen Monstranz gravirt sind, die auf Tafel XXI. der zweiten Lieferung dieses Werkes veranschaulicht worden ist. Auf der einen Fläche erblickt man, von einem baldachinförmigen Rundbogen überragt, in stehender Stellung den Salvator mit erhobener, segnender Rechten, die Linke hält die Weltkugel. Auf dem folgenden Felde rechts, in bittender Stellung, ist die allerseligste Jungfrau, und auf dem gegenüber befindlichen Felde links der Vorläufer Johannes mit dem Symbol des Lammes dargestellt. Dem Heilande gegenüber befindet sich auf der entgegengesetzten Fläche das Standbild der h. Antonina, Jungfrau und Märtyrin, mit ihrer Gesellschaft. Dass diese Darstellung nicht als das Bild der h. Ursula mit ihren Genossinnen zu betrachten sein dürfte, sondern als jene königliche Märtyrin aus der Gesellschaft der h. Ursula, deren Reliquien in einem prachtvollen Schreine ebenfalls in der St. Johanniskirche aufbewahrt und verehrt werden, kann schon daraus entnommen werden, dass unter dem ausgebreiteten Mantel nur sechs Gefährtinnen figürlich dargestellt sind, also die Elfzahl hier absichtlich vermieden ist. Die gekrönte Märtyrin trägt auf dem vorliegenden Bilde auch nicht den Pfeil, sondern die Märtyrerpalme. Zur rechten Seite dieses Bildes der h. Antonina erblickt man das Standbild des Apostels Matthias und auf der Fläche links das Bild der h. Catharina. Sämmtliche Figuren in einer schlanken beweglichen Composition und in einer edlen Technik ausgeführt, treten in scharfen und tiefen Contouren auf einem carrirten Tiefgrunde deutlich hervor. Der zierlich behandelte wellenförmig gehaltene Faltenwurf der Gewänder lässt deutlich erkennen, dass das vorliegende Ciborium in dem zweiten Viertel des XV. Jahrhunderts seine Entstehung gefunden hat, einer Periode, in welcher auch die Malerschule des alten Kölns ihre vorzüglichsten Meisterwerke geliefert hat.

In den sechseckigen und zwar zunächst in die Aushöhlung zweier gegenüberstehenden Widerlagspfeiler mündet vermittelst silberner Zapfen ein reich verzierter Helm ein, der als beweglicher Deckel das Ciborium verschliesst und demselben zugleich nach oben einen reich gegliederten Abschluss verleiht. An den sechs Ecken dieses Aufsatzes sind als Fortsetzung und Verjüngung der untern

Widerlagspfeiler sechs Fialen angebracht, die vermittelst kleinerer Strebebögen in Verbindung treten mit einem sechstheiligen Widerlagssystem, das seinerseits wiederum durch kleinere Strebebögen einen sechstheiligen offenen Baldachin stützt und umstellt. Dieser Baldachin schliesst oben mit sechs Giebelfeldern ab, über welchen sich ein kleiner Dachhelm erhebt, der sich oben zu einer doppelten Kreuzblume verjüngt. Auf der Spitze dieser Bekrönung thronte zweifelsohne das Bild des Gekreuzigten; das jetzt an dieser Stelle befindliche Kreuz scheint nicht das ursprüngliche zu sein. Es dürfte wohl keinem Zweifel unterliegen, dass das vorliegende formschöne Gefäss, ehemals wie auch heute, kirchlich dazu benutzt wurde, um aus demselben den Kranken die h. Wegzehrung zu reichen; darauf deutet auch die runde bewegliche Schaale hin, die sich im Innern des Gefässes befindet. Ein Umstand jedoch könnte zu mehrern Hypothesen Veranlassung bieten. Man gewahrt nämlich unter dem sechstheiligen Baldachin, der das ganze Gefäss überragt, einen ziemlich grossen Einschnitt, der, wenn nicht der Anschein trügt, im Mittelalter dazu benutzt worden sein dürfte, um vermittelst einer hier eingeschobenen kleinen Lunula eine consecrirte Hostie zu exponiren, wenn das Viaticum von den Nachbarn, wie das gewöhnlich zu geschehen pflegte, zu den Kranken unter einem Baldachin begleitet wurde. Wie das folgende Inventar andeutet, scheint jedoch hier ein kleines Glöckchen eingeschoben worden zu sein. Gewiss wäre es zu wünschen, dass sich in nächsten Zeiten ein Wohlthäter der heut mittellosen Pfarrkirche von St. Johann fände, der die Kosten bestritte, um das oben beschriebene sehr beschädigte Gefäss wiederherstellen zu lassen. Der spätere Restaurateur desselben würde sich genau an die vorfindliche Form ohne Zuthat von Neuem zu binden haben und würde vor Allem darauf Rücksicht nehmen müssen, bei der Vergoldung desselben unbedingt eine Feuervergoldung in einem kältern gelblich-grünen Tone wieder in Anwendung zu bringen.

Ehemalige Kirchenschätze und Kleinodien der Pfarre St. Johann.

Unser Gewährsmann Gelen, der uns mit seinen wenn auch dürftigen und oberflächlichen Notizen bei Schilderung dessen, was die Kölnischen Stifts- und Pfarrkirchen ehemals an h. Gefässen und Gewändern besassen, bei dem fast gänzlichen Mangel an älteren Inventaren, häufig gute Dienste geleistet hat, erhält bei der Pfarrkirche von St. Johann Baptist eine willkommene urkundliche Ergänzung durch ein noch vorfindliches Inventar aus dem Beginne des XV. Jahrhunderts. Im Archiv der genannten Kirche hat sich nämlich ein im Jahre 1406 von den damaligen Kirchenmeistern Winand Lüdendorp, Heinrich vom Rynn und Peter von Duitz angelegtes Register aller Renten, Immobilien und Mobilien der besagten Kirche erhalten. Fol. III ist auch das Schatzverzeichniss dieser Kirche aus dem Jahre 1406, leider aber nicht in der Ausführlichkeit, wie wir es wünschten,

aufgezeichnet, jedoch ausführlich genug, um einen allgemeinen Ueberblick über das Mobiliarvermögen einer Kölnischen Pfarrkirche aus jener Zeit gewinnen zu können. Wir verdanken die genaue Lesung dieses merkwürdigen Inventars der entgegenkommenden Gefälligkeit des Herrn Pfarrers Stein und lassen es, dem Wortlaut des Originals gemäss, nach der Entzifferung des ebengedachten Pfarrers von St. Johann unverändert hier folgen:

„Dyt synt die ornament ynd cleynode, die in die Kirche gehörent zu sent Johann Baptisten. Zum eirsten XXXVIII Caselen. Item XL Alven (alba). Item XXVIIII amyt (amictus, humerale) — — — ynd as manch Manipel. Item III Cappen und II sylvern Fybelen.[1]) Item VIII Leisröcke[2]) (Leseröcke, Dalmatiken) und II scholärenröcke.[3]) Item VII Keilghe myt yren patenen.[4]) Item XII Corporalen myt yren Costodien.[5]) Item XXV Boiche (Bücher) so cleyn ynd grois. Item eyn paar sylvern pollen.[6]) Item eyn sylvern weyegevesgin (Weihwasser-Behälter). Item eyne monstranz, da man dat heilige Sakrament ynne drait. Item sylveren Buysse, da man dat heilige Sakrament eynen brenght den Seighen (den Siechen, Kranken) dareyn gehört eyne sylvern achter Buysse und ein sylveren Schaelgin.[7]) Item eyn sylvern Vesgin[8]) da dat heilige Olege ynnen is. Item eyne helpenbeynere[9]) Buysse myt eyme sylvern Deckel. Item eynen sylveren arm.[10]) Item eyn schreyn-

1) Die „*fibulae*“ werden in andern Inventaren „*monilia*, *pectoralia*“ genannt. Es sind das reichverzierte Agraffen, um die Bänder zu verdecken, welche die Chorkappen auf der Brust zusammenhalten.

2) Die Dalmatiken wurden deswegen im Altkölnischen „Leisröcke“ genannt, weil mit demselben bekleidet von den Diakonen und Subdiakonen die Lesung des Evangeliums und der Epistel vorgenommen wurde.

3) Kirchliche Bekleidungsstücke für die Scholaren (*vicarioli*), unsere heutigen Chorknaben oder Messknaben. Solche kleinere Dalmatiken für die Messknaben haben sich in der Pfarrkirche zu Linz am Rheine noch erhalten.

4) Die sieben Kelche mit dazu gehörigen Kelchschüsselchen lassen auf eine grössere Zahl von Altären schliessen, die damals in St. Johann im Gebrauch waren.

5) Diese Custodien, die in andern Inventaren häufiger Corporaltaschen, Bursen genannt werden, finden sich heute noch in Köln vereinzelt vor und sind meistens mit figürlichen Stickereien auf dem obern Deckel versehen. Die Sacristei hatte für jeden Geistlichen eine solche besondere Custodie, worin nach der Messe das Corporale und Purificatorium zum Schutze gegen Beschmutzung aufbewahrt wurde.

6) Am Niederrhein werden die Messkännchen heute noch Pollen genannt, von dem lateinischen Terminus „*ampulla*“ herrührend; in der Schweiz nannte man sie „Messstizeli.“

7) Ohne Zweifel ist hiermit jenes schöne Ciborium gemeint, welches wir vorhin unter No. 102 abgebildet und Seite 11 ff. weiter beschrieben haben. Die „sylverne achter Büysse“ ist die im Innern des Ciboriums heute noch befindliche, bewegliche Kapsel, worin die hh. Eucharistie deponirt wird. Unter dem Baldachin auf dem obern Deckel scheint dem Wortlaute des vorliegenden Inventars zufolge sich ehemals ein kleines, silbernes Glöckchen „Schaelgin“ befunden zu haben, wodurch das Kommen des Priesters vernehmbar wurde, wenn er die h. Wegzehrung zu einem Kranken trug.

8) Dieses Oelgefäss ist wahrscheinlich jene Büchse, die wir auf Seite 10 f. beschrieben und unter No. 101 bildlich veranschaulicht haben.

9) Diese elfenbeinerne Büchse mit silbernem Deckel diente vermuthlich dazu, um die Oblaten in der Sacristei aufzubewahren, die zu der Feier der h. Messe verwandt wurden.

10) Es war das ein Reliquiar, enthaltend Gebeine von der h. Antonina, vielleicht in ähnlicher Form, wie wir dieselbe in der I. Lieferung dieses Werkes veranschaulicht haben.

gemach[1]) von cristalln mit heiltum. Item eyn ander schryn myt heiltum. Item II Cruytz[2]) da man de Leyde mit begeit (beerdigt). Item III zinnere Elter Lechter ynd II kuifferne. Item I kuiffern veyveser? (*incensoir*, Rauchfass?). Item V paar pollen. Item III groisse zinnere Lechter, da man die Lüde mit begeit (Begräbnissleuchter). Item I paar Vanne.[3]) Item III tapit[4]) so sankt. Item VII Stoellachen (*stolae*). Item 1 paar Vleugeln[5]) und eynen vleugel an den (hohen) Elter. Item XIII Veirhenge[6]) myt yren twelen. Item IX twelen[7]) myt . . . lysten. Item XII Elter twelen.[8]) Item VIII Hanttwelen.[9]) Item eynen alden seyden balcken.[10]) Item eyn gehemele.[11]) Item 1 kuifferen Wykessel. Item eyn kuifferen Wasservas. Item eynen kuifferen kessel da man Wasser mitheilt."

1) Wahrscheinlich ein viereckiges Behälter von Krystall mit silber-vergoldeter Einfassung, worin verschiedene Reliquien „Heiltum" aufbewahrt wurden.

2) Vortragekreuze, die bei Processionen und Beerdigungen gebraucht wurden.

3) Es ist hier nicht gesagt, ob unter diesen Fahnen kirchliche „*vexilla*" zu verstehen sind, oder Banner, wie dieselben heute noch bei kirchlichen Bruderschaften in Gebrauch sind.

4) Mit diesen Teppichen wurden die Chorschranken an Festtagen behangen, und nennen andere Schatzregister sie auch „*dorsalia, stragula*."

5) Wahrscheinlich sind unter diesen „Vleugeln" jene beweglichen stofflichen Vorhängeflügel zu verstehen, die zur Seite verschiedener Altäre an eisernen Ruthen befestigt waren, vermittelst welcher der celebrirende Priester am Altare von den umstehenden Gläubigen gleichsam wie von einem engern Chore getrennt wurde, damit er durch das unbefugte Hinübersehen auf den Altar nicht gestört werden konnte. Diese Flügel und Behänge sah man noch bis vor wenigen Jahren an einzelnen Altären im Dom von Münster. Wir können nicht annehmen, dass unter diesen Flügeln die gemalten Altarflügelthüren verstanden worden sind, indem dieselben zu den Immobilien der Kirche gehörten.

6) Unter dem Terminus „Veirhange" ist offenbar jenes Altarparament zu verstehen, welches heute Antependium „*frontale*" genannt wird. Die dazu gehörigen „Twelen" sind das weissleinene Tuch, das über den Altar als Untertuch gebreitet wurde, und an welchem der Vorhang ehemals angenäht zu werden pflegte. Ueber diesem weissen Untertuch mit daran herunterhängendem gestickten Frontale breitete man das Altartuch von feinem Leinen „*palla altaris*" aus.

7) Dieser niederdeutsche Ausdruck „Twele", gleichbedeutend mit weissem Leintuch, stammt offenbar von dem mittelalterlichen Terminus: „*toallia*" (franz. *touaille*) her. Vergl. die vielen synonymen Ausdrücke *ad voc. toallia* bei du Cange, *Glossarium Latinitatis* etc.

8) Diese leinenen Altartücher werden in andern Schatzverz ichnissen ausser *pallia altaris* auch benannt „*mappula, toballia altaris*."

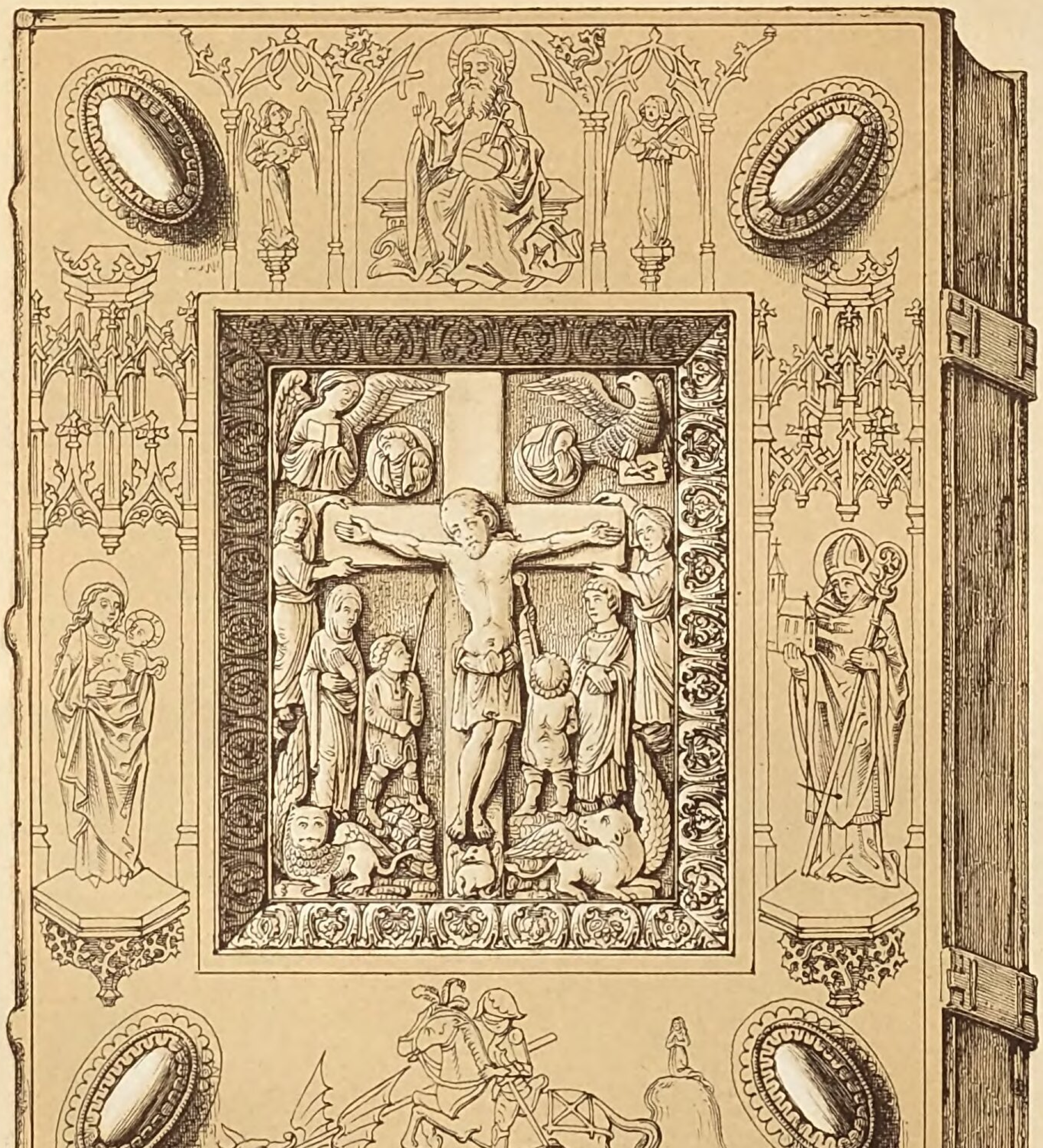
9) Diese Handtwelen, die in anderer Mundart auch „Handzwelen" genannt werden, hingen rund zusammen genäht an einem beweglichen Zwelträger in verwandter Form, wie wir ihn von St. Marien im Capitol auf Taf. XXIX abgebildet und unter No. 95 besprochen haben.

10) Es ist nicht klar, was unter dem Ausdruck „Balken" zu verstehen ist; entweder dürfte darunter ein alter gestickter Kreuzbalken eines Messgewandes zu verstehen sein, oder aber ein Bahrtuch mit darauf gesticktem Kreuzbalken.

11) Ohne Zweifel ein tragbarer Baldachin, auch heute am Niederrhein „Himmel" genannt.

XXXV.

Aus St. Maria in Lyskirchen.

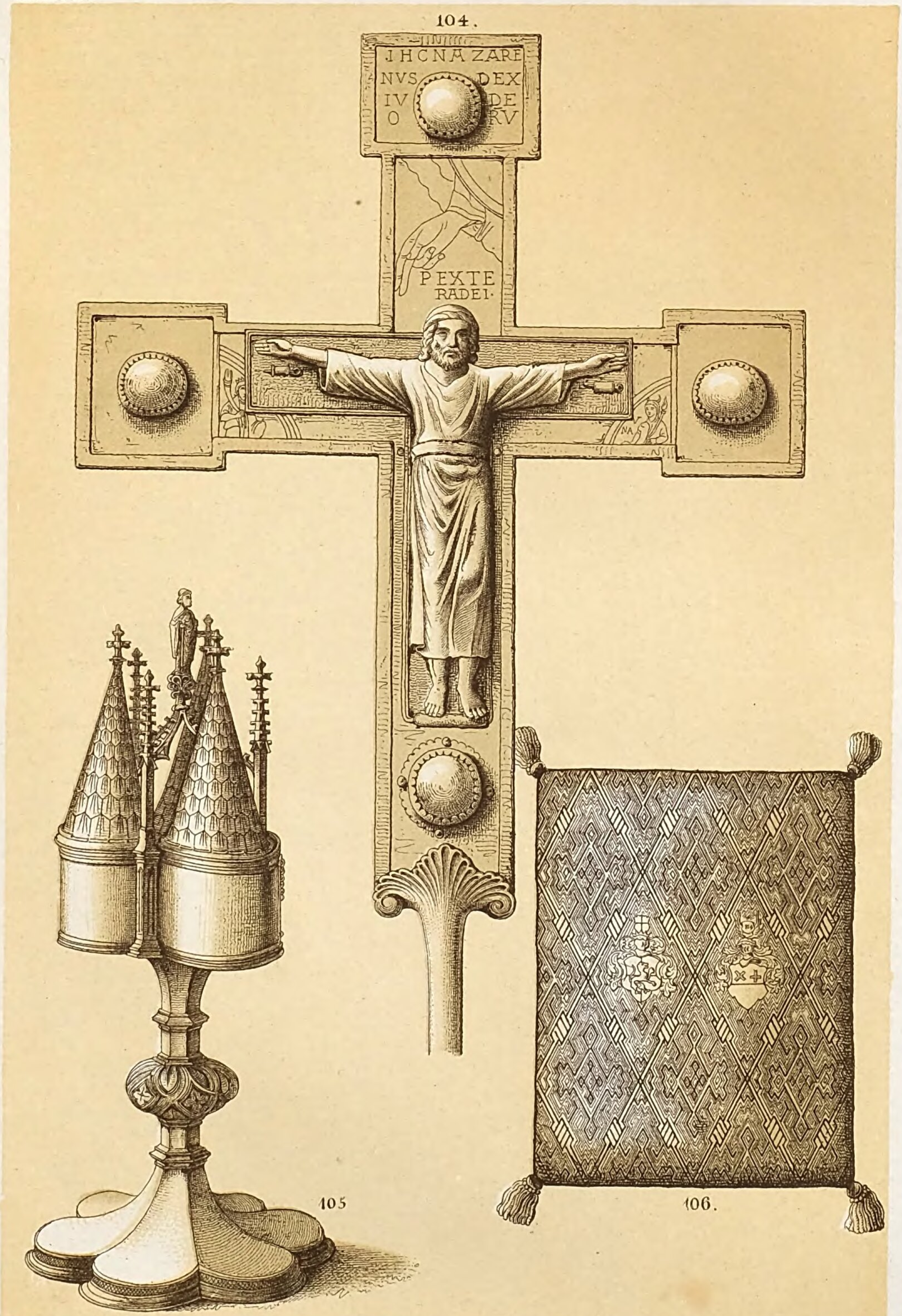


103.

Weber & Deckers lith. Cöln.

Aus St. Maria in Lyskirchen.

XXXVI.



Weber & Deckers lith. Cöln.

St. Maria Lyskirchen.

Mittelalterliche Kunstschätze dieser Pfarrkirche.

Seite

103) Evangelien-Codex mit vielen Initialen und Miniaturen und reich verziertem Einbande, X. Jahrhundert. Taf. XXXV. Fig. 103. 3

104) Vortrage-Kreuz mit daran befindlichem „*Christus togatus*", XII. Jahrh., Taf. XXXVI. Fig. 104. 5

105) Gefäss zur Aufbewahrung der h. Oele in vergoldetem Silber, XV. Jahrh., Taf. XXXVI. Fig. 105. 9

106) Kniekissen in vielfarbigem Wollenstramin gestickt, XVI. Jahrh. Taf. XXXVI. Fig. 106. 11

103.

Evangelien-Codex

mit vielen Miniaturen und Initialen und einem kunstvoll verzierten Einbande.

Länge 30, Breite 22½ Centimeter. X. Jahrhundert.

In den Staats-Umwälzungen zu Schluss des vorigen Jahrhunderts sind jene kostbar geschriebenen und reich eingebundenen Evangelistarien und Plenarien, die ehemals vor Einführung der beweglichen Typen in keiner grössern Kirche fehlten, entweder ganz verloren gegangen oder dieselben sind aus kirchlichem Besitze in öffentliche oder Privatbibliotheken gewandert. Von den vielen kostbaren Evangeliencodices in reicher Fassung, die, Gelen zufolge, noch in seinen Tagen zahlreich in den damaligen Kirchenschätzen Kölns angetroffen wurden, ist heute nur noch die Pfarre St. Maria in Lyskirchen zu Köln in der Lage, ein seltenes und äusserst werthvolles Exemplar aufweisen zu können, das nicht nur hinsichtlich seiner vielen Initialen und Miniaturen die Aufmerksamkeit der Archäologen erregt, sondern dessen Einband auch in mehr als einer Beziehung Beachtung verdient. Dieses Evangelistarium umfasst, wie schon der Name besagt, die Evangelien nach den vier Evangelisten. Auf dem letzten Blatte ist ausserdem noch ein merkwürdiges Verzeichniss der Kirchenschätze von St. Georg aus dem XI. Jahrhundert angefügt. Die Schrift selbst dieser Pergamenthandschrift, die 6½ Centimeter breit ist, gibt sich als Minuskelschrift aus dem Schlusse des X. Jahrhunderts zu erkennen. Die einzelnen Evangelien sind Eingangs geschmückt mit dem sitzenden Bildwerke der vier Evangelisten in typisch traditioneller Weise. Sowohl die Composition als auch die technische Ausführung der Miniaturen und Initialen sind ziemlich roh und derb gehalten und erinnern in ihrer stylistischen Durchführung an jene Miniaturen, wie man sie zur Zeit der letzten Karolinger anzufertigen pflegte.

Für unsern nächsten Zweck ist die eine Seite des Einbandes *(vestis libri)* von grösserem Interesse und wollen wir es versuchen, im Nachstehenden dieses merkwürdige Frontale zu beschreiben, womit der vordere Deckel des Buches geschmückt ist. Offenbar ist der Einband in seiner heutigen Gestalt und Fassung nicht mehr der primitive und rührt von dem ursprünglichen Einbande gegenwärtig nur das seltene Relief her, das die mittlere Füllung des Deckels schmückt. Dieses Relief stellt in der Länge von 16 und in der Breite von 13½ Centimeter

dar die Kreuzigung des Heilandes in jener typisch-traditionellen Auffassungsweise, wie sie der byzantinischen Kunst geläufig ist. Man erblickt nämlich in stark hervortretendem Relief den Heiland am Kreuze, dessen Arme ehemals gradlinigt ausgespannt waren und dessen Füsse auf einem Fussblöckchen ruhten, unter welchem sich als Thierfratze die Schlange der Verführung abgebildet findet, deren Macht durch den Sieg des Heilandes am Kreuze für immer gebrochen ward. Zur Rechten und Linken des Erlösers ersieht man die Passionsgruppe Johannes und Maria als kleinere Randbilder. Unmittelbar zu beiden Seiten des Kreuzes erblickt man zwei Kriegsknechte, wovon der eine rechts den Longinus vorstellt, der mit dem Speere die Seite des Heilandes zu öffnen im Begriffe steht; der andere dieser Kriegsknechte reicht den mit Essig und Myrrhen gefüllten Schwamm dar. Zwei dienende Engel, die in dieser Darstellungsweise seltener vorkommen, halten in beiden Händen, von Wolken getragen, die beiden Querbalken des Kreuzes. Ueber diesen beiden Kreuzes-Armen machen sich als kleine Rundmedaillons kenntlich, wie immer, die allegorisch-figürlichen Darstellungen von Sonne und Mond, die beim Tode des Heilandes ihren Schein verlieren. Die vier Ecken dieser merkwürdigen Sculptur zeigen die geflügelten Bilder der vier Evangelisten. Diese innere Füllung, die aus drei länglichen Elfenbeinstücken zusammengesetzt ist, wird nach vier Seiten durch ein zart sculptirtes Laubornament abgefasst und eingeschlossen, in welchem sich die bekannte Reminiscenz des altgriechischen Acanthusblattes deutlich zu erkennen gibt. Fragt man nach dem kunsthistorischen Werthe und der Entstehungszeit dieser seltenen Sculptur, so muss gesagt werden, dass der Bildschnitzer, dem dieses Relief seine Entstehung zu verdanken hat, als Künstler auf ungleich höherer Stufe stand, als jener Miniaturmaler, von dem die vielen gemalten Bildwerke und Ornamente im Innern des Codex herrühren. Obschon in der Composition und in dem Faltenwurf dieser Figuren noch der conventionelle Typus der Byzantiner vorwaltet, so muss man doch eingestehen, dass dieselben mit einer grossen Gemüthstiefe und nicht ohne Verständniss der Natur aufgefasst und durchgeführt sind. Irren wir nicht, so dürfte dieses Meisterwerk der Elfenbeinschnitzkunst von einem äusserst befähigten Künstler griechischen Herkommens angefertigt worden sein, der auf italienischem Boden ein ergiebiges Feld für seine Leistungen gefunden hatte. Auch sind wir entschieden der Ansicht, dass diese Reliefs zur Zeit der Ausführung der Malereien des innern Codex entweder in den Tagen Kaiser Otto's III. oder zur Zeit seines unmittelbaren Nachfolgers Kaiser Heinrichs II., des Heiligen, angefertigt worden sind. Die Gründe, worauf diese Annahmen sich stützen, sind zu entnehmen aus der auffallenden Aehnlichkeit und Uebereinstimmung der vorliegenden Sculpturen mit den Elfenbein-Reliefs in verwandten Sujets, die den vordern Hauptdeckel des prachtvollen Evangelien-Codex Otto's II. zieren, der aus der alten Reichsabtei Echternach im Luxemburgischen stammt und zu Anfang dieses Jahrhunderts in die Manuscripten-Bibliothek des herzoglichen Schlosses Friedenstein in Gotha gekommen ist. Auch die Aehnlichkeit dieser Elfenbeinsculptur mit der auf dem Evangelistarium Heinrichs des Heiligen zu Bamberg verdient Beachtung. Von geringerem Werthe ist offenbar die

kupfer-vergoldete Einfassung, die das ebenbeschriebene Relief auf vier Seiten umfasst. In der Stylweise der letzten Hälfte des XV. Jahrhunderts hat im Rande dieser Einfassung ein geschickter Kölnischer Graveur, verschiedene Heiligenfiguren von reichen Baldachinen überragt angebracht, unter andern Madonna mit dem Kinde und gegenüberstehend einen Kölnischen Bischof. Auf dem obern Rande erblickt man den Salvator in sitzender Stellung von musicirenden Engeln umgeben. Auf dem untern Rande ist dargestellt die Heldenthat des Ritters St. Georg, wie er den Lindwurm erlegt. In den vier Ecken dieser Einfassung erheben sich, um Frictionen von der Elfenbeinsculptur fern zu halten, vier grosse Krystallpasten, die von kräftigen zierlichen Fassungen umschlossen sind. Noch machen wir im Vorbeigehen darauf aufmerksam, dass von einer spätern Hand des XII. Jahrhunderts die vier freien Pergamentblätter, die dem Evangelium des heil. Johannes folgen, beschrieben worden sind. Es enthalten dieselben den genauen Catalogus der Kölnischen Erzbischöfe, der mit dem h. Maternus, dem Schüler des h. Petrus, als erstem Bischof von Köln beginnt und fortgeführt ist bis zum Tode des Erzbischofs Reinold von Dassel, der aus dem zerstörten Mailand die Gebeine der h. Drei Könige nach Köln gebracht hat.

Wie schon oben bemerkt, befindet sich auf dem letzten Schlussblatt des vorliegenden Codex ein seltenes Schatzverzeichniss in den Schriftzügen des XI. Jahrhunderts, das zum Belege dienen kann, wie einfach und ärmlich es noch im XI. Jahrhundert mit den liturgischen Gebrauchsgegenständen in den grössern Kirchen Kölns bestellt war; dieses Inventar ist bei Beschreibung der ehemaligen Schätze von St. Georg (heute St. Jacob) in dieser Lieferung wörtlich wiedergegeben worden.

104.

Vortragekreuz

mit dem Bilde des Gekreuzigten in vergoldetem Rothkupfer.

Ausdehnung des Langbalkens 67 Centimeter; grösste Ausdehnung der Querbalken 47 Centimeter.
XII. Jahrhundert.

Heute haben sich, aus der romanischen Kunstepoche herrührend, am zahlreichsten noch Vortragekreuze erhalten, die eine solche Einrichtung und Gestaltung haben, dass sie zugleich als Vorsatz- und Altarkreuze benutzt werden konnten. Die meisten dieser romanischen „*cruces processionales*“ sind ohne grossen Aufwand von kunstreicher Ausarbeitung meistentheils sehr einfach in Rothkupfer gehalten mit reicher Feuervergoldung. Die Figur des gekreuzigten Gottmenschen ist meistentheils gegossen und spärlich nachciselirt. Auch kommen an diesen ältern Processionskreuzen in der Regel energisch eingravirte Ornamente auf der Rückseite vor. Auch der Glanz von Edelsteinen und Krystallpasten wurde von den Künstlern des Mittelalters nicht verschmäht, um das Zeichen der Erlösung in idealer Weise kunstreich auszustatten. Die Ursache, dass heute noch eine Menge roma-

nischer Vortragkreuze in der eben angegebenen Form sich allenthalben zerstreut vorfindet, ist wohl darin zu suchen, dass diese Kirchenutensilien meistens von Rothkupfer angefertigt waren und den vandalischen Plünderern der Kirchenschätze zu Anfang dieses Jahrhunderts nicht die gehoffte Ausbeute verhiessen. Obgleich in- und ausländische Museen und Privatsammlungen noch eine grosse Zahl solcher romanischer Vortragekreuze besitzen, so haben sich doch in den vielen Sacristeien der Kirchen Kölns verhältnissmässig wenig Exemplare erhalten, welche die typische Ornamentationsweise der romanischen Kreuze im XI. und XII. Jahrhundert erkennen lassen. Unstreitig besitzt heute die Pfarre Maria Lyskirchen das merkwürdigste Crucifix als Vortragekreuz, welches sich in Köln und am Niederrhein, aus dem XII. Jahrhundert herstammend, noch vorfindet, und ist dieses Vortragekreuz nicht nur hinsichtlich des eigentlichen Kreuzes mit seinen vier ornamentirten Kreuzbalken von besonderem Interesse, sondern die Figur des Gekreuzigten selbst dürfte eine noch grössere Aufmerksamkeit von Seiten der Kunstarchäologie beanspruchen. Das Kreuz selbst zeigt in seinen vier Balken in höchst einfacher und wir möchten fast sagen nachlässiger Technik, die stereotype Gestaltung der Kreuze in frühromanischer Zeitepoche. Es münden nämlich die drei obern Kreuzbalken, die eine Breite von 8 Centimeter 7 Millimeter aufweisen, statt der dreiblätterigen Rosenform der Frühgothik in vorspringenden quadratisch länglichen Ansätzen aus, die von einem vertieft ausgestochenen Rande umgeben und eingefasst sind. Um die Monotonie dieser drei viereckigen Ansätze der obern Balken zu mildern, hat der Goldschmied dieselben in einer Kreisrundung von 4—5 Centimeter durchbrochen, damit in diesen Durchbrüchen grosse Krystallpasten mit runder ovaler Schleifung nach beiden Seiten hin hervortreten konnten. Diese mächtigen Krystallpasten, ein bevorzugtes Ornament an den frühromanischen kirchlichen Geräthschaften, fehlen heute leider. Desgleichen auch die doppelten Einfassungen *(lectula)*. Der obere quadratische Abschluss des Kopfbalkens enthält auf seiner Fläche den bekannten Kreuzestitel. Dieser „*titulus crucis*“ ist in kräftiger Weise in Majuskelbuchstaben eingravirt, die unverkennbar für eine gewisse Zeitepoche massgebend und bestimmend sein dürften. Unmittelbar über dem Haupte des Gekreuzigten, aus stylisirten Wolken hervorragend, erblickt man die Hand Gottes des Vaters, das Symbol des Frühmittelalters für die erste Person der Gottheit. Diese Hand ist durch die eingravirte Inschrift: „*Dextra Dei*“ hinlänglich gekennzeichnet. An den beiden Querarmen sind ebenfalls in leichter Gravirung die Repräsentanten der beiden Himmelslichter dargestellt, die bei dem Hinscheiden des Heilandes verdunkelt wurden. Rechts ist als allegorische Figur mit brennender Fackel in der Rechten veranschaulicht der Sonnengott und in der Ecke des linken Querbalkens die Allegorie der „*Luna*“ als weibliche Halbfigur. Gleichwie die drei obern Kreuzbalken mit einer nach beiden Seiten halbkreisförmigen geschliffenen Krystallpaste ehemals verziert waren, so entbehrte früher auch der untere Balken dieses reichern Ornamentes nicht.

Dieses stattliche Kreuz, aus einem dicken Blech in Rothkupfer geschnitten, mündet nach unten in ein pflanzenförmiges Ornament aus, das sich fast als „*fleur*

de lis“ zu erkennen gibt und vollständig in seiner Stylisirung den frühromanischen Typus erkennen lässt. Von grösserer Bedeutung nicht nur in artistischer Beziehung, sondern auch in symbolischer Hinsicht, sind die reichen figürlichen Darstellungen, womit in kräftiger Gravur die hintere Fläche des Kreuzes belebt ist. Man erblickt nämlich in der Vierung desselben gegenüberstehend die allegorisch weibliche Figur der Kirche, dieser sichtbaren Stiftung des am Kreuze triumphirenden Heilandes. Diese weibliche Figur ist sitzend auf einem Schemel dargestellt. Die Rechte trägt das siegreiche Banner der Auferstehung, die Linke hält den Kelch des unblutigen Opfers. An dem Rande liest man die erklärende Umschrift in frühromanischen Majuskelbuchstaben „*Sancta Ecclesia.*“ Diese Allegorie umgeben auf den vier Balken die Prototypen des unblutigen Opfers im neuen Bunde, die vorbildlichen Opfer des alten Bundes, nämlich über dem Haupte der „*Ecclesia*“ das Halbbild des Königs von Salem, in der Umschrift genannt Melchisedech, der Brod und Wein opfernd mit beiden Händen darreicht. Eigenthümlich erscheint es, dass zur Rechten der Kirche auf dem rechten Querarme das Halbbild des Kain seine Darstellung findet, wie er die verschmähten Garben opfert; auf der Linken, ihm gegenüber, sitzt sein Bruder als „*puer justus Abel*“, indem er das wohlgefällige Opfer des Lammes darbringt. Im untern Querbalken zeigt sich in einem vierten Kreismedaillon, der Inschrift zu Folge, die Halbfigur des Abraham im Begriffe den Isaak zu opfern. Um den Raum des Unterbalkens zweckmässig auszufüllen, hat der Graveur unter dem ebengedachten Medaillon auch noch den Widder, vom Dornbusch umfangen, dargestellt. Von diesen eben beschriebenen sechs Medaillons aus verästeln sich auf schraffirtem Grunde schön stylisirte Laubornamente, die in ihren Bildungen deutlich jene Ornamentik und Pflanzenbildungen erkennen lassen, wie sie gegen Anfang des XII. Jahrhunderts den Miniatur-Malern geläufig waren. Für die eben angegebene Zeit der Anfertigung des vorliegenden Kreuzes sind auch maassgebend die grossen lateinischen Majuskelschriften, die auf der vordern Seite des Kreuzes ersichtlich sind. Dieselben entbehren noch der spätromanischen Ausbildung und Entwickelung und lehnen sich theilweise noch an die ererbten classisch-römischen Schriftcharaktere an.

Schwieriger jedoch ist es zu bestimmen, welcher Kunstepoche das in Silber getriebene Bildwerk des Gekreuzigten angehöre und welchem Zwecke es ehemals gedient habe. Eine nähere Besichtigung ergibt deutlich, dass die Figur des Gekreuzigten nicht ursprünglich zu dem eben beschriebenen Kreuze angefertigt worden ist. Dafür zeugt nicht nur das verschiedenartige Material des Rothkupfers am Kreuze und des Silbers am getriebenen Christusbilde, sondern mehr noch die rohe und ungeschickte Art und Weise, womit dieses Bildwerk aus dünnem vergoldeten Silberblech auf dem eben beschriebenen Kreuze befestigt worden ist. Dieses Bild des Gekreuzigten ist nämlich auf eine unorganische Weise mit dem Kreuze so in Verbindung gebracht, dass durch diese spätere Hinzuthat die eben besprochenen figürlichen Darstellungen der Sonne und des Mondes nicht nur zum Theil verdeckt werden, sondern, um die Christusfigur zu befestigen, hat man auch keinen Anstand genommen, durch grosse Schrauben die bildlichen Gravirungen auf dem Hinter-

theile des Kreuzes an vielen Stellen zu durchbrechen und zu entstellen. Obschon die anatomisch fortgeschrittene Darstellungsweise des Gekreuzigten und der edle Faltenwurf der Toga dafür zum Beweise dienen können, dass dieses getriebene Bild ebenfalls wie auch das Kreuz mit seinen bildlichen Darstellungen aus dem Anfange oder der Mitte des XII. Jahrhunderts herrühren könnte, so sind wir doch entschieden der Ansicht, dass dieses merkwürdige Bildwerk ursprünglich eine andere Verwendung gefunden habe.

Wie das die innere Höhlung des Gekreuzigten als ein technisch meisterhaft gearbeitetes „*opus productile*" andeutet, dürfte dieses Christusbild ehemals als Reliquiarium gedient haben. Die kleinen Reliquien, die sich in dieser Höhlung befanden, stellten alsdann vor die „*viscera Christi.*" Solche ausgehöhlte Christusbilder mit Reliquien angefüllt kommen als Reliquiarien im frühen Mittelalter häufiger vor. So führt das *chronicon Conradi episc. (ed. Urstitius)* an: dass im XII. Jahrhundert, unter den übrigen reichen Schätzen der Mainzer Metropole, der Schatz daselbst ein grosses goldenes Christusbild besass, das in seinen einzelnen Theilen lösbar war und worin eine Menge Reliquien aufbewahrt wurden.

Für das Studium der verschiedenartigen Darstellungsweisen des Gekreuzigten im Mittelalter ist vom höchsten Belange die Auffassung des gekreuzigten Heilandes in der Weise, wie er hier bildlich wiedergegeben ist. Derselbe ist offenbar hier künstlerisch dargestellt als „*Christus regnans et triumphans in cruce*"; nach dem Spruche der h. Schrift: „*si ascensus fuero in crucem omnia ad me atraham*" steht der Gekreuzigte auf einem Untersockel mit geradlinigt ausgespannten Armen. Die Hände und Füsse sind nicht mit Nägeln durchbohrt. Auffallend ist es, dass hier die symbolische Königskrone auf dem Haupte desjenigen fehlt, der vom Kreuze hernieder die Welt regiert. Der Gekreuzigte trägt überdies eine „*tunica inconsutilis*", die in leichtem Faltenwurf bis zu den Füssen heruntersteigt und deren weite Aermel nur bis zum Unterarm reichen. Solche Darstellungen des Gekreuzigten als *Christus togatus* oder *tunicatus* auf eine ideale Weise mit dem Leibrock bekleidet, anstatt mit dem Lendentuch *(perizonium)*, finden sich seltener vor. Ueber dieses seltenere Vorkommen gekleideter Christusbilder in einer längern Tunica oder einem kleinern Leibrock ist das Nähere in der Abhandlung des gelehrten Jesuiten Charles Cahier zu ersehen: die Darstellung des Gekreuzigten vor dem X. Jahrhundert.*) Ein anderer französischer Gelehrter, J. Lamie, nennt dieses Gewand in Form einer Tunicella an alten Christusbildern vor dem X. Jahrhundert „*jupon*" *(gonetta)*. Lamie citirt mehrere solcher bekleideter Crucifixe; auch M. Guenebald führt an, dass in der Kathedrale von Burgos *(Espagne artistique et monumental)* sich ein Gemälde mit einem solchen bekleideten Christusbilde ehemals befand. Wir theilen die Ansicht nicht, die von Schaefer in einer kleinen Schrift: „der Hülfensberg im Eichsfeld, 1853" ausgesprochen worden ist, dass nämlich die Bilder und Darstellungen der h. Kumernus ehemals ältere Crucifixe gewesen seien, aus einer Zeit vor dem X. Jahrhundert, wo man den Heiland nicht nackt am

*) Mélanges d'archéologie. Tom. I. pag. 238.

Kreuze, sondern mit einem Leibrock bekleidet darzustellen gewohnt war. Bei dem Aufkommen der Christusbilder mit dem Schürztuche habe man aus diesen gekleideten Christusbildern eine Heilige gemacht, die man „*Oncommera, Wilgefortis liberata*“ genannt habe. Diese ebengedachte gewagte Hypothese würde sich durch Belege schwerlich erhärten lassen; desgleichen dürfte auch nicht zugegeben werden, dass in dem vorliegenden *Christus tunicatus* das Bild der h. Wilgefortis zu finden sei. Denn nicht nur gehört die Legende, Darstellung und Abbildung der h. Kumernus*) dem spätern Mittelalter an, sondern das vorliegende Christusbild entbehrt auch der Krone und der reichen Fussbekleidung, die bei der Abbildung der Wilgefortis niemals fehlen. Noch fügen wir bei Beschreibung dieses merkwürdig bekleideten Christusbildes hinzu, dass die „*tunica*“, wie das Bildwerk des Gekreuzigten sie trägt, ehemals am untern Saume, so wie an der Ausmündung der Aermel und des Halsausschnittes mit kleinen Edelsteinen verziert war, oder mit schmalen Rändern von Filigran, die abwechselnd kleine Rubinen als Ornamente zu erkennen gaben. Sowohl das vorliegende merkwürdige Kreuz, als auch das unter No. 103 beschriebene „*evangelistarium*“ stammen aus der ehemaligen Stiftskirche von St. Georg und scheinen in den Umwälzungen zu Anfang dieses Jahrhunderts, um sie zu retten, in die Sacristei von Maria Lyskirchen übertragen worden zu sein.

Da dem ebenbeschriebenen Kreuze nebst seinem merkwürdigen Crucifix in nächster Zeit eine stylgerechte Restauration bevorsteht, so wäre zu wünschen, dass bei Vornahme einer solchen keine moderne süssliche Vergoldung in kalter Weise diesem seltenen Vortragekreuze gegeben werde, wodurch demselben der althistorische Anhauch und somit der Beweis des Alterthums benommen würde, sondern dass, wenn nun einmal heute Vielen die „*aerugo nobilis*“ des alterthümlichen Kreuzes nicht mehr gefallen will, unbedingt reine Feuervergoldung, ohne zu grellen Glanz und Schimmer angebracht werde.

105.

Gefäss

zur Aufbewahrung der heiligen Oele. Silbervergoldet.

Höhe 27 Centimeter, Durchmesser des Fusses 13½ Centimeter. XV. Jahrhundert.

Von den wenigen „*pixides*“ zur Aufbewahrung der h. Oele, die sich heute noch in Kölnischen Kirchen erhalten haben, dürften die in Rede stehenden „*vascula*“ als die zierlichsten und formschönsten betrachtet werden. Der Fuss ist als sechstheilige Rose gehalten. Auf dem schlank ansteigenden Halse desselben setzt sich eine glatte Röhre, im Sechseck gehalten, an, die von einem zierlichen Knopfe

*) Vergl. *acta Ss.* der Bollandisten zum 20. Juli.

als Handhabe unterbrochen wird. Diese Röhre verbreitet sich nach oben zu einer kleinen Console, auf deren Fläche ein Dreipass aufliegt, der sich über den Seiten eines gleichschenkeligen Dreieckes entwickelt. In den spitzen Winkeln dieses Dreieckes erblickt man übereck gestellt Widerlagspfeiler, die sich nach oben zu zierlichen Fialen verjüngen. Von diesen Fialen aus verästeln sich drei Streben, die sich in einem Mittelpunkte vereinigen und auf ihrer Spitze eine Laubconsole tragen, auf welcher das kleine ciselirte Standbild eines Heiligen ersichtlich ist. Offenbar stellt dieses Standbildchen die Figur des Apostels Jacobus vor, der in seinem Briefe von der Spendung des Sacramentes der Oelung bereits im apostolischen Zeitalter beredtes Zeugniss ablegt. Bekanntlich lautet die betreffende Stelle mit Bezug auf die h. Oelung nach der Vulgata wie folgt: „*infirmatur aliquis introducat presbyteros Ecclesiae et orent super eum etc.*“ Die h. Oele selbst sind in thurmartigen kleinen Behältern aufgehoben, die auf der kleeblattförmigen Grundlage, wie oben angedeutet, halbkreisförmig nach drei Seiten ausladen. Diese Thurmform zur Aufbewahrung der h. Oele findet sich im ganzen Mittelalter vor, und scheint darin eine symbolische Hinterlage zu haben, dass die consecrirten Oele als Stärkungsmittel gleichsam in festen Bollwerken aufbewahrt werden. Auf der äussern Umrandung dieser runden Thürmchen erheben sich kleine dachförmige Spitzen, wodurch diese drei Gefässe wie durch Helme abgeschlossen werden. Um diese Dachhelme zu veranschaulichen, sind dieselben mit einer Menge Ziegel in Gravirungen belebt, die den Schuppen des Fisches nicht unähnlich übereinander geordnet sind. Die runden Bauchungen dieser „*Vascula*“ sind gekennzeichnet durch die eingravirte Bezeichnung jener Oele, die in dem betreffenden Gefässe aufbewahret werden. So liest man auf dem einen Thürmchen „*oleum infirmorum*“, auf dem andern „*sacrum oleum*“, und auf dem dritten „*s. chrisma.*“

Wir tragen kein Bedenken, dieses schöne und seltene Gefäss vorkommenden Falls als Mustervorlage und Modell jenen anzuempfehlen, die ein neues Gefäss zu ähnlichen Zwecken anzufertigen beabsichtigen.

Aehnliche Oelgefässe, jedoch nicht in dieser reichen Formentwickelung, befinden sich heute noch in einigen Kirchen Westphalens und hat Dr. Giefers in einem früheren Jahrgange des Organs für christliche Kunst eine Beschreibung und Abbildung dieser Salbgefässe mitgetheilt.

Den kirchlich vorgeschriebenen Gebrauch dieser h. Oele als bekannt voraussetzend, machen wir noch darauf aufmerksam, dass der liturgischen Vorschrift gemäss diese geweihten Oele unter keiner Bedingung in demselben verschliessbaren Raume zugleich mit der Eucharistie aufbewahrt werden dürfen. Um aber dennoch die h. Oele würdig und verschliessbar aufzuheben, pflegte man im Mittelalter, dem Sacramentshäuschen gegenüber an der Epistelseite, meist in Nähe der „*piscina*“, ein verschliessbares Behälter in die Mauerfläche zu vertiefen, wo das betreffende Gefäss mit den h. Oelen ehrfurchtsvoll eingeschlossen zu werden pflegte.

106.

Kniekissen

in vielfarbigem Wollenstramin gestickt.

Länge 62 Centimeter, Breite 52 Centimeter. XVI. Jahrhundert.

In der Pfarrkirche „*St. Maria in litore*“ haben sich heute noch mehrere interessante Kniekissen erhalten, die zum Belege dienen, von welcher artistischen Beschaffenheit im Mittelalter die „*pulvinaria, cussini*“ gewesen sind, deren in ältern Inventaren so oft Erwähnung geschieht. Ein sehr beschädigtes Kissen daselbst lässt einen „wilden Buschmann“ erkennen, der als Wappenherold zwei Wappenschilder trägt. Dies Haute-lisse-Gewebe ist offenbar aus dem Schlusse des XV. Jahrhunderts. Ausserdem befinden sich daselbst noch zwei andere Kniekissen, die der Zeitfolge nach etwas jünger zu sein scheinen und spätestens aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts herrühren dürften. Es scheinen dieselben, nach den darauf befindlichen, gestickten Wappen zu schliessen, ehemals reichen Patricierfamilien angehört zu haben, welche auf denselben beim Gottesdienste zu knieen pflegten. Was die Technik dieser interessanten „*plumatia*“ betrifft, so sei hier bemerkt, dass dieselben auf einem groben, aber sehr gleichmässig gewebten Leinenstramin im regelmässigen Kreuzstich gestickt sind, wie man auch heute solche Kniekissen noch anzufertigen pflegt. Die Dessins an dieser interessanten Straminstickerei, vielleicht der ältesten, die in dieser Technik sich noch in Kölnischen Kirchen vorfindet, sind als Reminiscenzen an jene Straminarbeiten zu betrachten, die sich für Teppiche, Kniekissen und ähnliche Wollenstickereien Jahrhunderte hindurch als stereotyp feststehende Muster erhalten hatten. Aehnliche Dessins fanden wir, aus dem Beginne des XIII. Jahrhunderts herrührend, an einem seltenen Messornate im ehemaligen Benedictinessenstifte Göss bei Leoben in Steiermark.*) Auch an Teppichen und Ueberzügen des XIV. und XV. Jahrhunderts kommt dies eigenthümlich quadratisch geordnete Muster bei der Straminstickerei in Wolle und Seide immer wieder zum Vorschein. Wie die betreffende Abbildung das veranschaulicht, sind in rombenförmgen Einfassungen jedesmal kreuzweise geordnete Dessins so in Zickzackformen immer wiederkehrend gestickt, dass die Dessins in spitzen und stumpfen Winkeln sich brechen: Musterungen, die für die Straminstickerei äusserst geeignet und technisch leicht auszuführen sind. Auch die Farbenwahl ist eine solche, dass bei dem reichen Wechsel derselben sie nicht zu bunt und unruhig erscheinen. Auf den beiden mittleren Einfassungen ersicht man zwei Wappenschilder, mit ihren noch gothisirenden Helmzierden und umfassenden Laubornamenten. Dieselben enthalten im Innern auf Seide gestickt die heraldischen Abzeichen einzelner Patricier Kölns. Die originelle Form der Wappenschilder dient zum deutlichen Belege, dass diese Kissen erst im zweiten Viertel des XVI. Jahrhunderts gestickt worden sind. Bei Anfertigung ähnlicher Kissen zu demselben kirch-

*) Vgl. unsere Beschreibung und Abbildung dieser in Seidenstramin gestickten Capelle im 3. Jahrg. der Mittheilungen der K. K. Centralcommission zur Erhaltung der Monumente. Wien 1858.

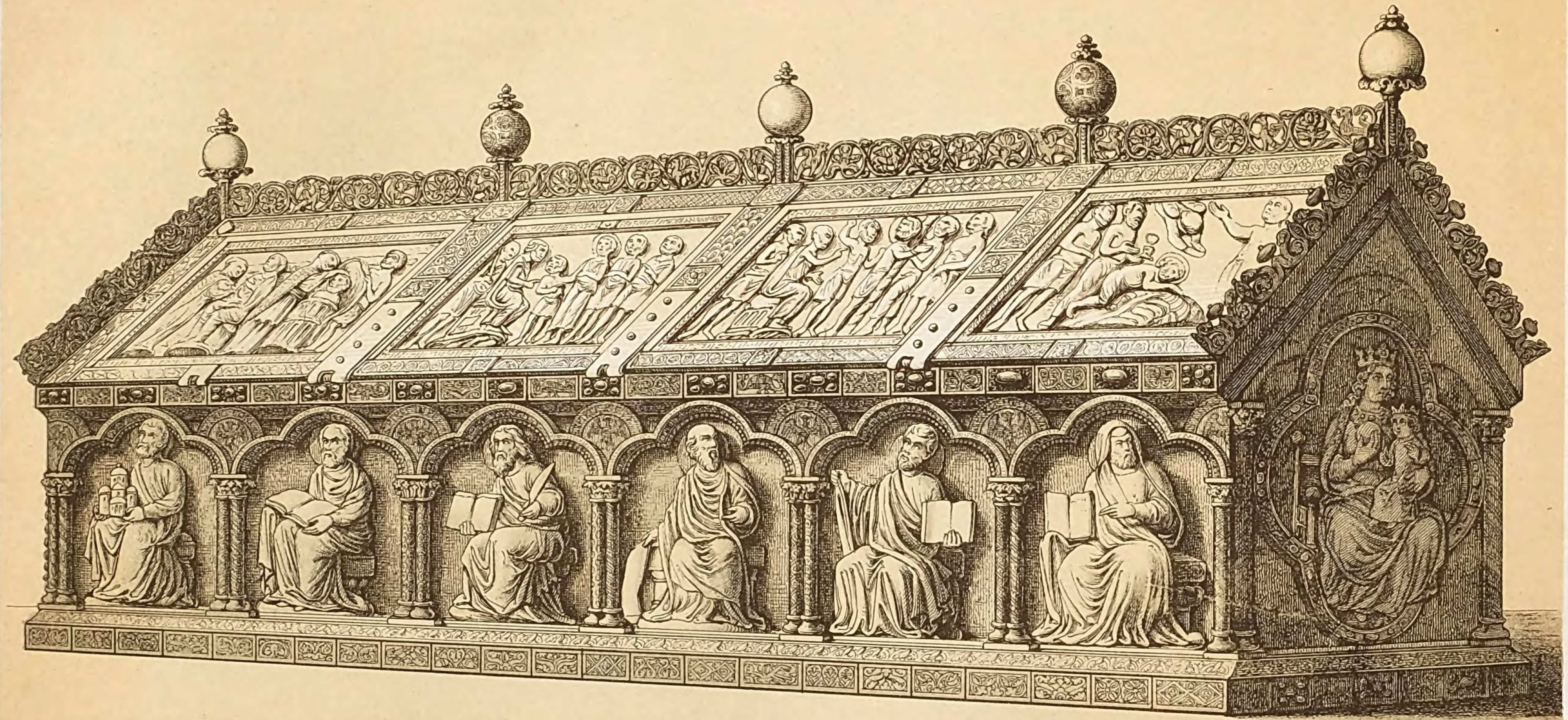
lichen Gebrauche dürften diese schönen Dessins als Mustervorbilder festzuhalten sein, anstatt jener schwulstigen Stickereien mit naturalistisch überladenen und verworrenen Laubornamenten, die man heute nicht nur an Sophakissen, sondern auch als Kniekissen für den Altar zuweilen antrifft.

Ausser den eben besprochenen Kunstwerken werden in der Sacristei von St. Maria Lyskirchen noch zwei interessante Fahnenkreuze in feuervergoldetem Rothkupfer aufbewahrt, die auf der einen Seite in energischer Gravirung spätromanische Ornamente erkennen lassen, zugleich mit den Emblemen der vier Evangelisten in den Kleeblattbogen der Kreuzbalken, während die Kehrseite des Kreuzes mit Ornamenten und Zierrathen aus der Spätgothik ausgestattet ist. Diese beiden romanischen Kreuze aus der ebengedachten Pfarrkirche dürften die einzigen Fahnenkreuze in Köln sein, die aus der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts stammend bis heute ihrem primitiven Zwecke erhalten worden sind.

Es ist nicht wahrscheinlich, dass die hiesige Pfarrkirche Maria Lyskirchen, die früher „Unserer Lieben Frau am Ufer“ hiess, vor dem Ausbruche der französischen Revolution eine grosse Zahl von Kunstschätzen des Mittelalters im Besitze gehabt habe. Auch Gelen, der unter der Ueberschrift „*thesaurus sacer B. M. V. in litore*“ die Kirchenschätze der besagten Kirche der Reihe nach aufzählt, spricht nur von zwei silbernen Hierotheken, in denen Reliquien verschiedener Heiligen deponirt waren. Unter der Rubrik „*monumenta in usu ecclesiae*“ führt er ein ausgezeichnetes Gemälde auf, vorstellend die Beweinung Christi nach der Kreuzabnahme, das hinsichtlich seines Kunstwerthes zahlreiche Beschauer angezogen habe und 1524 von dem Kölnischen Senator Gobelin Schmitgen der betreffenden Kirche geschenkt worden sei.

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.

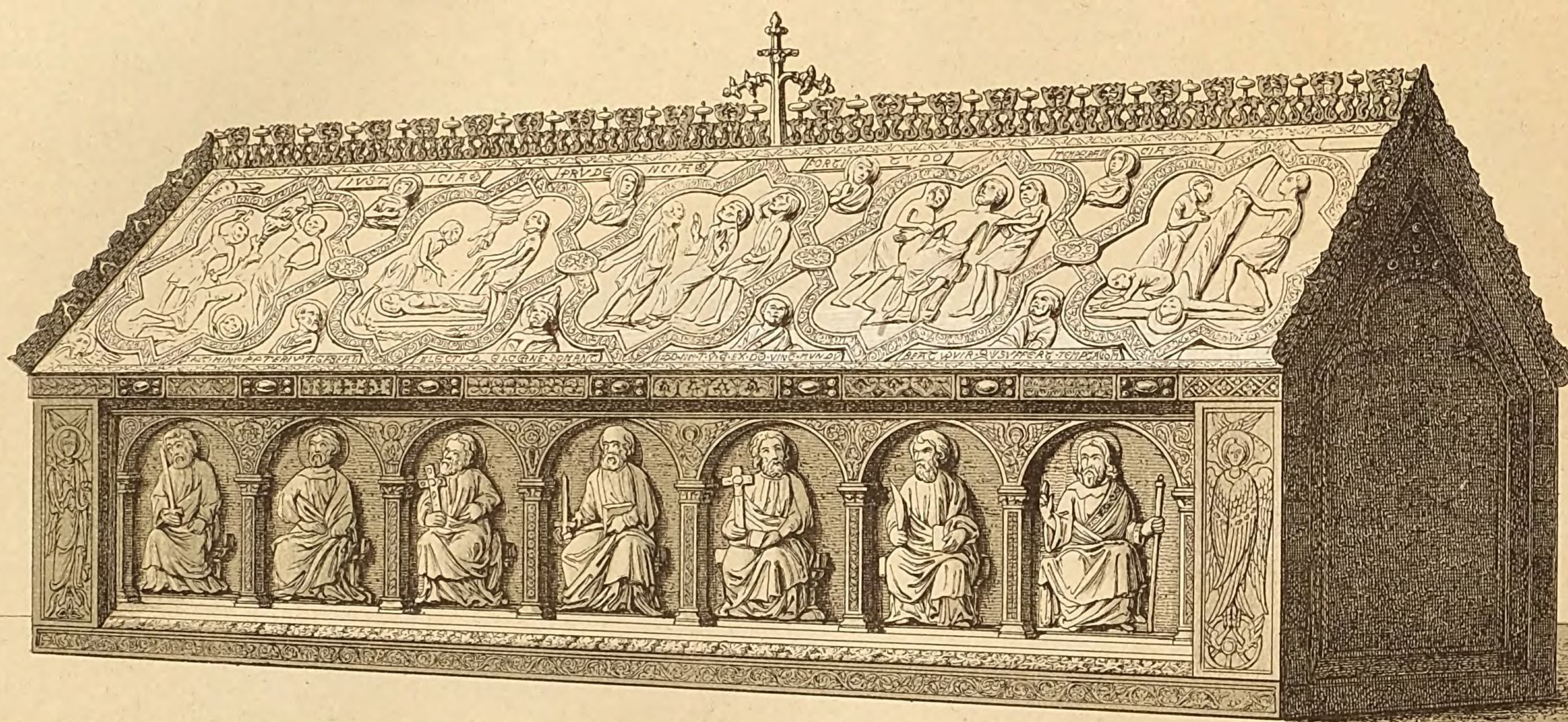
Aus St. Maria in der Schnurgasse.



107.

Weber & Deckers lith. Cöln.

Aus St. Maria in der Schnurgasse.

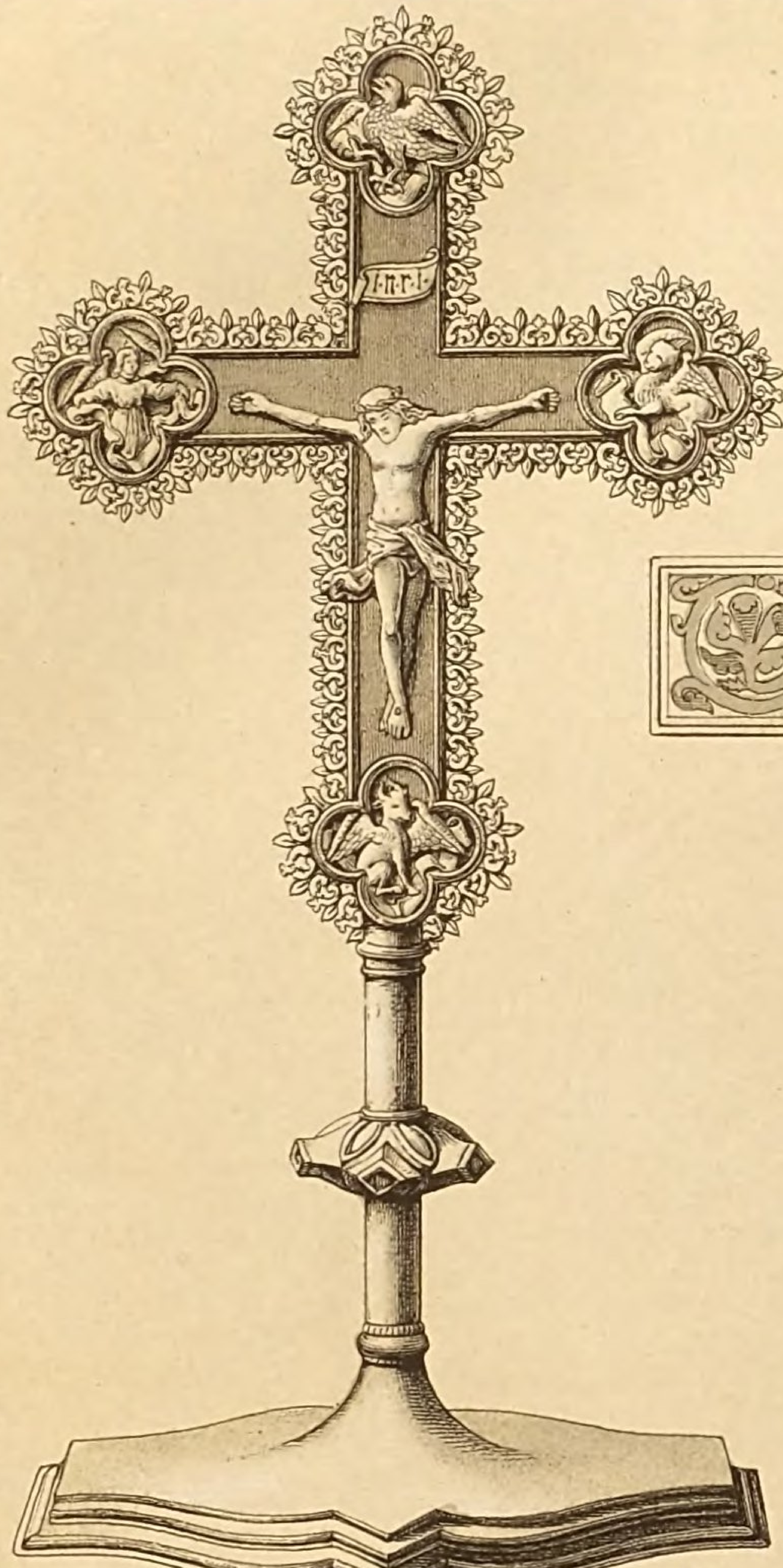


108.

Weber & Deckers lith. Cöln.

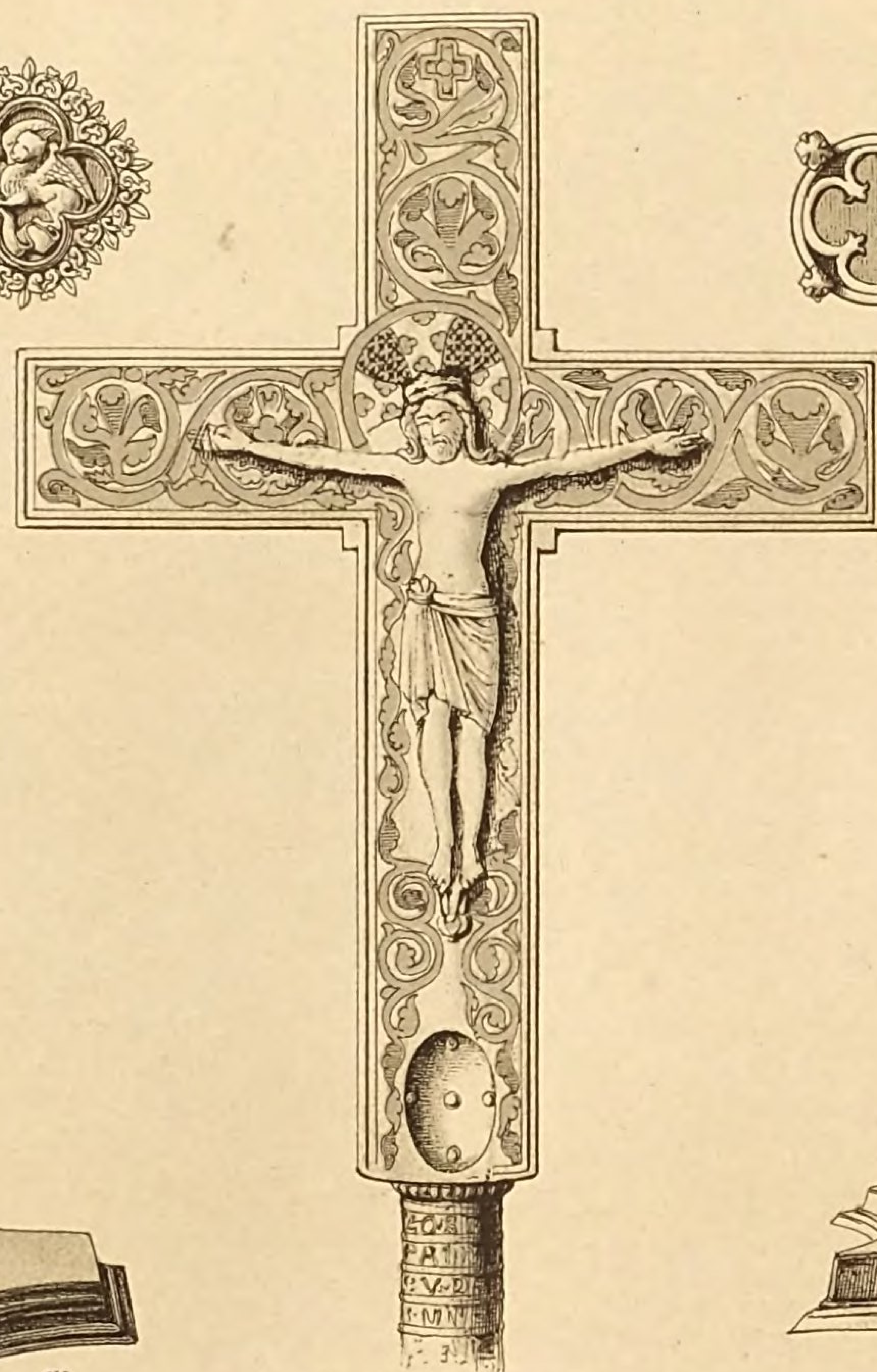
XXXIX.

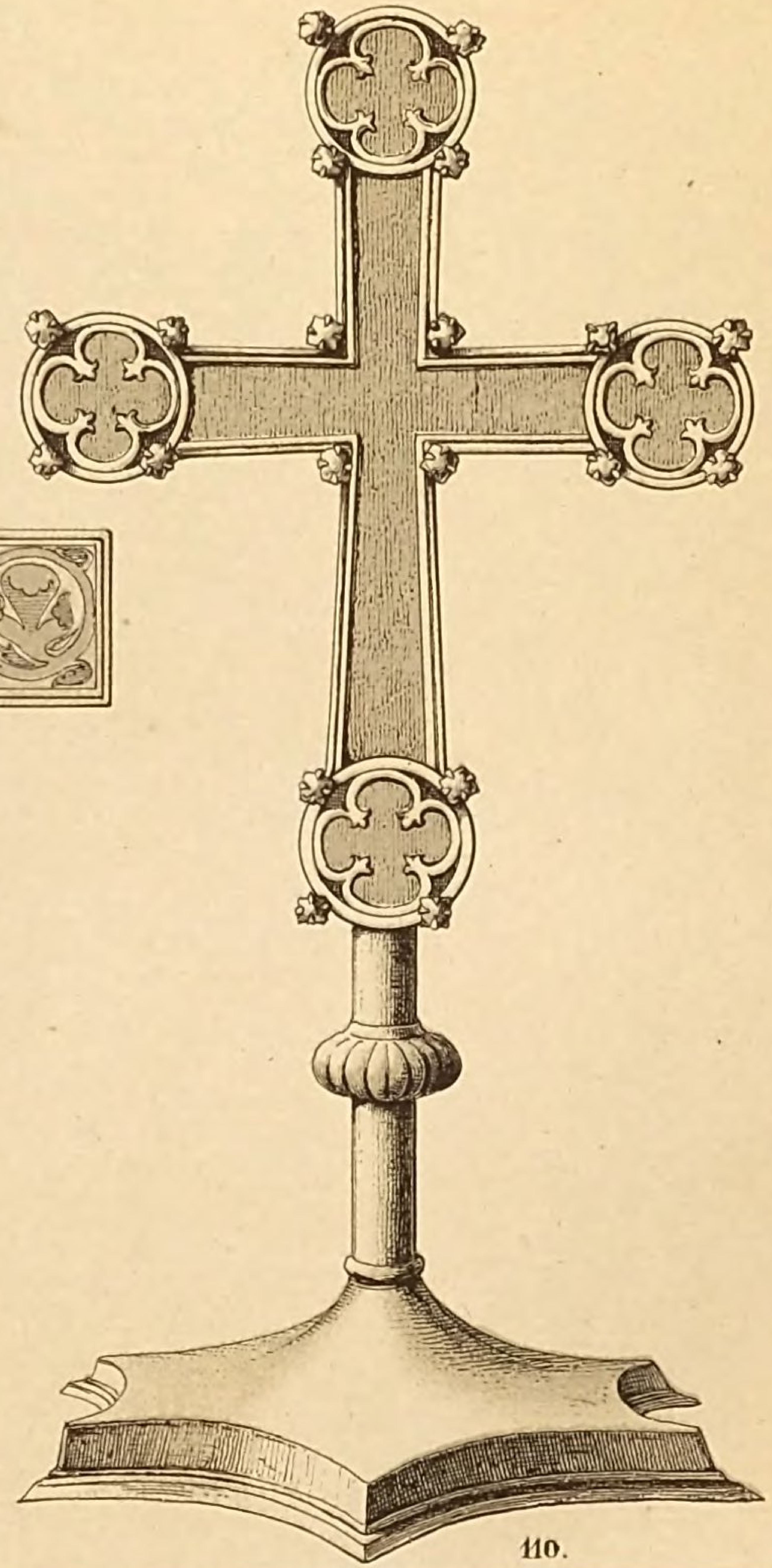
Sᵗ Maria in der Schnurgasse



111.

109.





110.

Weber & Deckers lith. Cöln.

St. Maria in der Schnurgasse.

(Pfarre St. Pantaleon.)

Mittelalterliche Kunstwerke daselbst.

Seite

107) Reliquienschrein des h. Albinus *(Protomartyr Angliae)* mit getriebenen Bildwerken und eingeschmelzten Ornamenten. XII. Jahrh. Taf. XXXVII. Fig. 107 . 3

108) Reliquienschrein enthaltend die Gebeine des h. Maurinus mit vielen Flachgebilden und figuralen und ornamentalen Schmelzwerken. XII. Jahrh. Taf. XXXVIII. Fig. 108 11

109) Vortragekreuz mit vielfarbigen incrustirten Schmelzen. XII. Jahrhundert Taf. XXXIX. Fig. 109 20

110) Altarkreuz in vergoldetem Rothkupfer. XIV. Jahrh. Taf. XXXIX. Fig. 110 22

111) Vorsatzkreuz mit starker Feuervergoldung. XV. Jahrhundert. Taf. XXXIX. Fig. 111 . 23

112) Getriebene Statuette der Himmelskönigin in vergoldetem Rothkupfer. XV. Jahrhundert. Taf. XL. Fig. 112 24

112a) Drei Messgewänder mit gestickten figuralen Bildwerken. XV. Jahrh. 25

Der ehemalige Schatz der Benedictiner Abtei von St. Pantaleon. 27

107.
Grosser Reliquienschrein
mit vielen ciselirten und eingeschmelzten Ornamenten, enthaltend die Gebeine des h. Märtyrers Albinus.

Länge $1\frac{1}{2}$ Meter; Breite 44 Centimeter; grösste Höhe 62 Centimeter. XII. Jahrhundert.

Unter den vielen, heute noch erhaltenen Reliquienschreinen der Erzdiöcese Köln sind wohl mehrere anzutreffen, die hinsichtlich ihrer metallischen Beschaffenheit und Ausdehnung sowie des Reichthums der getriebenen Arbeiten einen grösseren Werth beanspruchen dürften, als jenes Schreinwerk aus der ehemaligen Abtei von St. Pantaleon aufzuweisen hat, worin die Gebeine des engländischen Märtyrers Albinus ruhen. Hinsichtlich der edlen Verhältnisse und der trefflich ausgeführten eingeschmelzten und ciselirten Arbeiten jedoch dürfte der Albinusschrein nicht leicht von einer andern „*tumba*“ des kölnischen Erzstiftes übertroffen werden.

Hinsichtlich der Construction und äusseren Eintheilung der „*arca Sti. Albini*“ ist anzuführen, dass dieselbe das Langschiff einer Basilica ohne Kreuzanlage mit geradlinig abschliessenden Schmal- und Kopftheilen vorstellt. Wir beginnen die Beschreibung dieses Prachtschreines zunächst an jenem Kopftheile, der ehemals in getriebener halberhabener Arbeit das Standbild jenes Blutzeugen Christi zeigte, dessen Ueberreste in dem innern Holzkasten seit dem 12. Jahrhundert eine ehrfurchtsvolle Aufbewahrung gefunden haben. Zu beiden Seiten dieses getriebenen Bildwerkes des hl. Albinus erblickte man bis zu Anfang dieses Jahrhunderts kleinere Bildwerke, nämlich rechts das des h. Germanus, Bischofs von Auxerre und links jenes der Kaiserin Theophania, der Mutter Kaiser Otto's III. Eine kunstfeindliche Zerstörungssucht, die seit den Tagen der französischen Revolution bis zu den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts den herrlichsten Werken der Goldschmiedekunst ohne Scheu den Krieg erklärt hatte, ist Ursache, dass nicht nur die eben gedachten in Silberblech getriebenen Standbilder, sondern auch mehr als zwanzig grössere und kleinere in edlem Metall getriebene Heiligenfiguren heute an dem Albinus-Kasten gänzlich verschwunden und verloren gegangen sind. Die unter den vielen Rund- und Kleeblattbogen in Oel gemalten Heiligengestalten sind auf Kosten einer Bruderschaft in Uebereinstimmung mit den betreffenden Inschriften auf den Bogenblenden als kunst- und werthlose Surrogate an Stelle der alten Flachgebilde in neuester Zeit hinzugefügt worden.

Die Eingangs gedachten drei Standbilder, welche den einen Kopftheil zieren, füllten die entsprechenden Räume eines Kleeblattbogens aus, der durch vier mit reich ciselirten Capitälchen bekrönten Säulchen in drei Felder abgetheilt wird. Das über diesem Kleeblattbogen befindliche Giebelfeld ist ebenfalls durch drei Halbmedaillons ausgefüllt und verziert; in der Vertiefung derselben waren ehemals kleinere, in Silberblech getriebene Halbfiguren angebracht und zwar an den kleineren Halbkreisen zur Seite zwei adorirende Engelsgestalten und in der Mitte die Halbfigur des Heilandes als „*majestas domini.*"

Dass diese heut fehlenden Halbbilder früher daselbst ihren Platz gefunden haben, bezeugt eine goldene Inschrift auf blau emaillirtem Grunde, die folgendes Legendarium enthält,

Hunc cui se donat, dilectio vera coronat.

Ueber diesem Giebel erhebt sich ein breiter profilirter Abschlussrand, der mit vielen ciselirten und eingeschmelzten Ornamenten kunstvoll ausgestattet ist. Der äussere Abschluss dieses Ziergiebels wird gebildet durch einen reich durchbrochenen und äusserst zart ciselirten Kamm, der ein spätromanisches Laubwerk in Verbindung mit den phantastischen Gestalten der animalischen Schöpfung erkennen lässt. Auf der Spitze des Giebels erhebt sich ein Granatapfel in Gestalt einer geschliffenen Krystallkugel, die von ciselirten Laubornamenten eingefasst ist.

In den vertieften Bogenblenden zu Häupten der obengedachten Standbilder befinden sich jetzt noch in blauem Schmelz folgende Inschriften: † *Albanus Protomartyr Anglorum*, ferner: *Sct. Germanus* und endlich: *Theophanu imperatrix.* Unter dem obern Abschlussrand des Giebels, desgleichen auch über dem untern Fusssockel ist ein schmaler Abfassungsrand in vergoldetem Kupferblech angebracht, der in blau eingeschmelzten Versalbuchstaben folgende Lesung enthält:

Iste decens locus claudit venerabile corpus
Anglia quod Romae quod Roma remisit Agrippae,
Primi martyrio florentis in orbe Britanno
Nobilis Albani, quem sanguis candidat Agni.

Eine verwandte ornamentale Eintheilung und Ausstattung, wie an dieser schmäleren Kopfseite des Albinuskastens, ist in ähnlicher Anordnung auch an den beiden Langseiten unseres Schreines eingehalten worden. Man erblickte nämlich ehemals unter sechs Kleeblattbogen, wovon jeder eine Spannung von 20½ Centimeter hat, gleichmässig auf beiden Seiten die wahrscheinlich sitzenden Bildwerke verschiedener Heiligen, deren Andenken in der Kölner Diöcese schon im 12. Jahrhundert in hohen Ehren stand. Die Reihe dieser vorzugsweise kölnischen Kirchenpatrone eröffnete früher auf der einen Langseite, der Statuette des h. Albinus zunächst, das in Silber getriebene Bildwerk des h. Bischof Martinus, das jetzt wenig künstlerisch durch ein gemaltes Bildchen ersetzt wird. In der äussern Umrandung des darüber befindlichen Kleeblattbogens liest man mit Bezug auf dieses letztgedachte Bild folgende Inschrift:

Affer Martine coelestis opem medicinae.

Der Statuette des h. Martinus schloss sich an das sitzende Bild des h. Cunibertus, Erzbischofs von Köln, dessen Gebeine in der gleichnamigen Kirche in einem gegenwärtig seiner reichen Zierrathen gänzlich entblössten Schreine noch aufbewahrt werden. In dem betreffenden Bogen liest man ebenfalls in Versalien folgende Inschrift in Gold auf blau emaillirtem Grunde:

Nostra salus per te stat sancte pater Kuniberte.

Als drittes sitzendes Standbildchen reihete sich die Darstellung des h. Bischofs und kölnischen Stadtpatrones Severinus an; das Legendarium, das sich in dem einfassenden Kleeblattbogen in eingeschmelzter Arbeit befindet, lautet:

Praesul Agrippinae rege, pasce gregem Severine.

Alsdann folgte, als vierte Statuette, das Bild der Himmelskönigin, auf die sich nachstehende Inschrift bezieht:

Praesta virgo pia lucem cum prole Maria.

Die folgende Inschrift an gleicher Stelle:

Ursula flos urbis es subveniens prece turbis,

besagt, dass unter dem betreffenden Bogen das Bildwerk der h. Ursula thronte. In der sechsten und letzten Bogenblende, worunter sich ehemals das Bild der h. Cäcilia befand, liest man folgenden leoninischen Vers:

Audiat ante thorum Caecilia dragma decorum.

Wir müssten die vorliegende Schilderung zu weit ausdehnen, wollten wir ins Einzelne gehend die reich emaillirten Musterungen beschreiben, welche in Weise von rechteckig länglichen Plättchen in einer Ausdehnung von 6—7 Centimeter den untern Sockel des vorliegenden Werkes zieren. Mit Bezug auf diese figuralen Schmelzwerke mit stets wechselnden Musterungen, die nicht nur dem untern und obern Rande des Schreinwerkes zum Schmucke dienen, sondern die auch die Umrandung der obern Bedachungsflächen bilden, bemerken wir nur im Vorbeigehen, dass in diesen eingeschmelzten Ornamenten sich die Kunst der kölnischen Emailleurs nicht nur hinsichtlich der Technik, sondern auch der Composition auf der Höhe der Entwickelung und Ausbildung erkennen lässt.

Noch sei bemerkt, dass die Künstler, aus deren Händen dieses Meisterwerk der Goldschmiedekunst hervorgegangen ist, alle jene Bogenzwickel, die sich bei dem Zusammenstossen der verschiedenen Kleeblattbogen der Langseiten ergeben, mit emaillirten, kreisförmig gebildeten Medaillons ausgefüllt haben, die auf vertiefter Fläche in blauem Schmelz die sieben Gaben des h. Geistes in Gestalt von stylisirten Tauben veranschaulichen. Dass diese Thiergebilde die *„dona spiritus sancti“* versinnbilden, geht daraus hervor, dass in dem jedesmaligen darüber befindlichen Halbbogen in eingeschmelzten Versalien folgende Inschriften sich befinden: *Spiritus sapientiae, sp. consilii, sp. intellectus, sp. pietatis, sp. scientiae, sp. fortitudinis, sp. timoris domini.*

Es erübrigt hier noch, auf die in Silber getriebenen Flachgebilde aufmerksam zu machen, die in vier rechteckig länglichen Füllungen auf jeder Seite den Flächen der Bedachung zum auszeichnenden Schmucke gereichen.

Auf der linken Seite des Schreines, die zunächst unserer Beschreibung vor-

liegt, erblickt man die doppelte Darstellung der Taufe und des Unterrichts des h. Märtyrers Albinus. Als Erklärung dieser beiden Scenen sind folgende Hexameter zu betrachten, die oben und unten das betreffende Flachgebilde abfassen und umranden:

† *Hic informatur Christique fide solidatur*
Et baptizatus fit agendo justa beatus.

Das zweite Bas-Relief zeigt den h. Albinus, von Schergen umgeben, vor dem Richter und hat darauf folgende Inschrift Bezug:

Martyr discussus et nomen dicere jussus,
Quaenam sectetur qualis sit et unde fatetur.

Wahrscheinlich ist früher eine Restauration des Schreines vorgenommen worden, bei welcher Gelegenheit die Reihenfolge der Inschriften willkührlich gestört worden ist. Wir haben in obiger Aufstellung es versucht, die Inschriften mit den dargestellten Reliefs auszusöhnen.

Die dritte Scene veranschaulicht als Flachgebilde die Geisselung des h. Albinus und nimmt darauf Bezug die dabei befindliche Inschrift:

Laetatur caesus fit ei protectio Ihesus
Fert plagas mitis illatas a parasitis.

Das vierte und letzte Relief stellt dar das Ende der Leiden des engländischen Glaubenshelden und seinen Tod durch das Beil des Henkers. Die darauf Bezug nehmende Inschrift lautet:

Impius insontem praecepit scandere montem
Ense cruentatur et in aetheris arce locatur.

Eine gleiche ornamentale Eintheilung und Ausstattung bemerkte man ehemals an der rechten Langseite des Schreines. Leider hat dieselbe aber in den Stürmen am Anfang dieses Jahrhunderts sehr gelitten, so dass heute diese gedoppelten emaillirten Säulchen*), die früher die sechs Kleeblattbogen trugen, nebst Capitälen und Sockel, dessgleichen auch die sechs sitzenden Statuetten in getriebenem Silberblech abhanden gekommen sind. Glücklicher Weise haben sich unter den betreffenden Bogen in eingeschmelzter Arbeit noch sämmtliche Inschriften erhalten, die deutlich besagen, welche Heiligenfiguren in diesen Nischen sich in halberhabener Arbeit befanden. Gleichwie nämlich verschiedene Kirchenpatrone des alten heiligen Köln als Statuen die linke Langseite des Schreines schmückten, so waren auf der rechten Seite folgende sechs Hauptpatrone von kölnischen Stifts- und Pfarrkirchen angebracht, nämlich die h. h. Petrus, Andreas, Gereon, Mauritius, Pantaleon und Georgius. Die diese Namen enthaltenden sechs Inschriften der Kleeblattbogen lauten:

1) *Pastor ovile rege Petre XPO preduce rege.*
2) *Te probat Andrea doctrina crucis trophea.*

*) Irren wir nicht, so haben wir in einem grösseren deutschen Museum diese Säulchen wieder erkannt, die hinsichtlich ihrer Musterung mit den eingeschmelzten Motiven, welche sich an den verschiedenen Säulen der eben beschriebenen Langseite vorfinden, vollkommen übereinstimmen.

3) *Hanc Gereon serva quae dat tibi vota caterva.*
4) *Contere Maurici dux bella potens inimici.*
5) *Victricis potere (?) flos es Pantaleon alme.*
6) *Praestet rite mori tua mors pretiosa Georgi.*

Sowie der Goldschmied durch die Kunst des Schmelzens die verschiedenen Zwikkel, die sich beim Zusammentreffen der Kleeblattbogen auf der einen Langseite ergeben, durch die symbolische Darstellung der Tauben passend ausgefüllt hat; so hat er parallel an derselben Stelle auf der entgegengesetzten Langseite des Schreines in halben Medaillons sieben Halbfiguren in eingelassenen Füllungsschmelzen zur Anschauung gebracht, die als allegorische Figuren die Haupttugenden repräsentiren sollen, welche den engländischen Erzmärtyrer in seinem Leben besonders auszeichneten. Die Reihe dieser Tugenden eröffnet die *Charitas,* alsdann folgen die *Humilitas, Continentia, Largitas, Castitas, Patientia, Pax.*

In Uebereinstimmung mit den vier oben beschriebenen Flachgebilden der einen Bedachungsfläche hat der Künstler auch die entgegengesetzte Fläche zu zieren gewusst, und zwar mit verwandten Scenen aus dem Leiden und der Verherrlichung des Heilandes. Dem Unterrichte und der Taufe des h. Albinus steht an der andern Seite parallel gegenüber die Geburt des Heilandes und die andere Scene: der h. Joseph erhält im Traume die Weisung des Engels. Zur Erklärung finden sich dabei folgende Inschriften:

Quem sine matre pater genuit non ex patre mater,
Nascendi jura mutantur in hac genitura.

Alsdann folgt als zweites Flachgebilde die Kreuzigung des Heilandes mit den weinenden Frauen auf der linken und Johannes und Maria auf der rechten Seite. Unten zu den Füssen des Herrn erblickt man in liegender, flehender Haltung mit aufgehobenen Händen den Donator, nach unserem Dafürhalten den Abt, unter dessen Amtsführung der vorliegende Schrein angefertigt worden ist. Die einfassende Inschrift lautet:

Demta restaurantur, dolus, ars hostis vacuantur.

Dem eben gedachten Relief schliesst sich als drittes ein anderes an, das, in Parallele mit dem Martyrium und dem Heimgange des h. Albinus, den Sieg des Heilandes über Tod und Hölle darstellt. Als umschliessenden Sinnspruch liest man zur Seite der Auferstehung des Herrn folgenden Vers:

Vim reprimens mortis XPC surgit leo fortis
Nil corruptelae referens sed regna medelae.

Das letzte Basrelief, das als achtes in der Reihenfolge die linke Bedachungsseite ziert, hat zum Gegenstande die Auffahrt des Herrn am Oelberg mit den zwölf Aposteln und den Herrn in seiner Herrlichkeit, wie er am letzten der Tage als Richter und Vergelter wiederkehrt. Darauf beziehen sich diese zwei leoninischen Verse:

Astra Deus scandit suaque magnalia pandit
Inde reversurus hominumque repensa daturus.

Gleichwie die vordere Hauptgiebelfronte mit einem meisterhaft ciselirten Kamme

verziert ist, so gelangt auch die Bedachungsfirste der Länge nach mit einer ähnlichen durchbrochenen Bekrönung zum Abschluss, die ebenfalls wieder das conventionelle spätromanische Laubwerk in Verbindung mit den phantastischen Thiergestalten der mittelalterlichen Natursymbolik erkennen lässt.

Wie an den meisten Reliquienschreinen des 12. Jahrhunderts erheben sich auf der Dachfirste unseres Reliquiars jene zierlichen *pomella* theilweise aus geschliffenen Bergkristallen, theilweise aus den reich emaillirten Knäufen bestehend, die, wie früher bemerkt, als Sinnbilder der Früchte guter Werke zu betrachten sein dürften, welche als Wohlgerüche aus dem Grabe der Heiligen zum Himmel aufsteigen.

Nur noch einige Worte über die ornamentale Ausstattung, die sich ehemals in der Giebelfläche des hintern Kopftheiles befand. Heute ergiebt sich an dieser Stelle nur noch ein Vierpass-Medaillon im grössten Durchmesser von 34½ Centimeter, das ehemals dazu diente, ein getriebenes Bildwerk aufzunehmen. Es dürfte im Hinblick auf die übrigen verwandten Schreinwerke der Erzdiöcese nicht schwer fallen, hier anzudeuten, welche Heiligenfigur in getriebener Arbeit dieses eben gedachte Medaillon früher ausgefüllt hat. Es befand sich nämlich in diesem Medaillon das Bild des Herrn in seiner Herrlichkeit als Weltrichter, oder aber, was wir eher anzunehmen geneigt sind, die sitzende Statue der Himmelskönigin mit dem segnenden göttlichen Knaben.

Schliesslich sei es noch gestattet, über den künstlerischen Werth der Flachgebilde des Albinusschreines uns kurz zu äussern, und die Entstehungszeit desselben näher festzustellen. Die Reliefs auf der linken Bedachungsseite, aus dem Leben und dem Martyrium des Heiligen, dessen Gebeine in dem *scrinium* ihre irdische Ruhestätte gefunden haben, zeigen deutlich jenen charakteristischen Formentypus in der Composition, so wie in der technischen Ausführung, welchen wir an den steinernen Heiligensculpturen in den Vorhallen romanischer Kirchen aus der letzten Hälfte des 12. Jahrhunderts wahrnehmen. Man sieht es diesen kurz gedrungenen Figuren mit einem mittelmässigen Verständniss der anatomisch richtigen Körperverhältnisse an, dass sie nach streng hieratischen Gesetzen in jener stereotyp conventionellen Weise gebildet worden sind, wie die Plastik der Byzantiner sie in ähnlicher Stylisirung schon mehrere Jahrhunderte hindurch zu gestalten pflegte. Im Gegensatz zu diesen Reliefs auf der linken Seite des Albinuskastens giebt sich in den Flachgebilden auf der entgegengesetzten Bedachungsseite, welche einzelne Momente aus dem Leiden und der Verherrlichung des Herrn darstellen, nicht nur die geläufigere Hand eines andern Künstlers, sondern auch sogar eine richtigere Auffassung des Natürlichen und eine grössere Leichtigkeit und Zierlichkeit in Behandlung des Faltenwurfs zu erkennen; namentlich macht sich das an dem Relief der Kreuzigung des Heilandes und an der Gruppe der drei weinenden Frauen bemerklich. Aus dieser lebensfrischen Auffassungs- und Darstellungsweise im Gegensatze zu den mehr geistig erstorbenen traditionellen Gebilden der byzantinischen Kunstweise, ersieht man es deutlich, dass der Durchbruch einer neuen Stylepoche, die von einer selbstständigen germanisch-christlichen Auffassung des natürlich Richtigen bedingt wurde, im Anzuge ist und dass die Zeiten nicht mehr

fern sind, wo die bildenden Künste die engen, von dem Orient entlehnten Fesseln brachen und sich mit grösserer Freiheit innerhalb allgemeinerer Stylgesetze zu bewegen begannen. Rechnet man zu dieser freieren Composition und Behandlung der vielen figürlichen Darstellungen noch die reichere Entwicklung und äusserst feine und technisch gelungene Ausführung der durchbrochenen Kämme und Gräte, womit der Albinusschrein auf seinen beiden Giebeln und auf der Firste seiner Bedachung abgeschlossen wird, beachtet man endlich die äusserst zierliche Gliederung und Entfaltung der spätromanischen Architektur auf den beiden Langseiten unseres Schreinwerkes und den seltenen Schmuck der vielgestaltigen eingeschmelzten Ornamente; so dürfte man nicht unschwer zu dem Schlusse gelangen, dass der Albinusschrein gegen Ende des 12. Jahrhunderts durch die kölnische *confraternitas aurifabrorum* Entstehung gefunden habe. Diese Folgerung, die sich aus der Betrachtung der vielen charakteristischen Einzelnheiten des reichen Schreinwerkes ergiebt, wird vollends zur historischen Gewissheit durch die authentischen Angaben einer alten Chronik von St. Pantaleon erhoben, welche die Reihenfolge der Aebte der oben gedachten Abtei und die wichtigsten Begebenheiten unter der Amtsführung derselben enthält. Es wurde uns dieses werthvolle Manuscript durch das freundliche Entgegenkommen des zeitigen Pfarrers von St. Pantaleon, der überhaupt mit der grössten Gefälligkeit und Zuvorkommenheit bei Beschreibung und Abbildung der Schätze der ehemaligen Abteikirche uns helfend zur Seite stand, zur Benutzung übergeben.

Unter Heinrich von Hürne, der als erster dieses Namens und als 14. Abt vom Jahre 1169—1196 der gedachten Abtei vorstand, führt nämlich die obengedachte Chronik wörtlich an: „Zur grösseren Ehre dieses Märtyrers (des h. Albinus) und um die Verehrung desselben zu heben, liess der gedachte Abt auch den neuen Schrein (*tumba*), welcher mit Gold und Edelsteinen reich ausgestattet ist und in welchem jetzt (zur Zeit des Chronisten) auch der Körper des h. Märtyrers zum Troste und zum Schutze unseres Klosters ehrfurchtsvoll bewahret wird, aus den freiwilligen Opfergaben der Gläubigen herstellen, zugleich mit der silbernen vergoldeten Tafel, welche die Bilder der Apostel darstellt.“*)

Eine Druckschrift, die über das Leben, die Bekehrung, die Marter und die Wunder des h. Albinus von einem Zöglinge der Benedictiner-Abtei St. Pantaleon im Jahre 1657 zu Köln („bei den Erben Pitter Overardt unter Sachsenhausen“) veröffentlicht wurde, giebt, wahrscheinlich auf ältere Klosterurkunden gestützt, auf Seite 44 sogar das Jahr an, in welchem unser Schrein fertig geworden und die Uebertragung der Gebeine des h. Albinus in denselben erfolgt ist. Die hierauf bezügliche Stelle lassen wir hier ihrem Wortlaute nach folgen: „Nachdem nun die h. Reliquien mit grossem Verlangen und Andacht beschauet und verehret worden,

*) Die Stelle lautet ihrem Wortlaut nach wie folgt:

Ad majorem etiam ejusdem Martyris honorem et venerationem memoratus Abbas novam tumbam, auro gemmisque non mediocriter excultam, in qua etiamnum corpus ss. Martyris ad Monasterij nostri solatium aeque ac munimen debite asservatur, una cum argentea et deaurata illa tabula duodecim Apostolorum Imagines exhibente fabricari fecit.

seindt sie in obgemeltem zierlichen Kasten verschlossen und versiegelt hineingelegt worden, welches geschehen im Jahr Christi 1186 unter Philippo von Heinsberg, Erzbischoffen zu Cöllen und Henrico dieses Nahmens dem ersten und vierzehnten Abbten des Klosters zu St. Pantaleon.“

Wir wollen die Beschreibung des Albinusschreines nicht zu Ende führen, ohne vorher noch einige geschichtliche Nachrichten über das Martyrium, die Erhebung und Uebertragung dieses Blutzeugen hier mitzutheilen. Den ehrwürdigen Traditionen der St. Pantaleons-Abtei zufolge wurden die Reliquien, welche in dem gedachten Prachtschreine eingeschlossen sind, seit den frühesten Zeiten fortwährend als die irdischen Ueberreste jenes h. Märtyrers Albanus unbezweifelt angenommen und verehrt, der zu Verula in England in Hardfordshire zur Zeit Kaiser Diocletian's um das Jahr 303 als erster christlicher Glaubensheld und Blutzeuge die Palme des Martyriums auf englischem Boden errungen hatte.

Sowohl die oben angeführten Inschriften auf Email, als auch ältere Chronisten von St. Pantaleon berichten über die Translation der Reliquien unseres „*protomartyr Angliae*“ Folgendes: Der h. Germanus, Bischof von Auxerre, der auch in Bild und Inschrift auf unserem Schreine vorkommt, habe zur Danksagung für die grossen Verdienste, die er sich um die Kirche Englands durch die siegreiche Bekämpfung der dort herrschenden pelagianischen Irrlehre erworben hatte, einen Theil der irdischen Ueberbleibsel des h. Albanus erhalten. Germanus habe später diese Reliquien mit sich nach Ravenna genommen, wo er 448 im Geruche der Heiligkeit gestorben. Von Ravenna seien dieselben nach Rom gelangt und dort ehrfurchtsvoll hinterlegt worden. Als die griechische Kaisertochter Theophania, die Gemahlin Otto's II., im Jahre 989 das Grab der Apostelfürsten in Rom besuchte, sei dieselbe von dem damaligen Papste mit den Reliquien des h. Albanus beschenkt worden. Theophania habe im darauf folgenden Jahre den theuren Reliquienschatz glücklich über die Berge bis nach Mainz gebracht; da erklärte ihr der Mainzer Erzbischof, dass in einer dortigen Abtei-Kirche die Gebeine eines anderen h. Albanus ruhten und dass in späterer Zeit der Gleichlaut des Namens zu Irrthümern und Verwechslungen Veranlassung geben dürfte. Um solchen für alle Zukunft vorzubeugen, habe mit Einwilligung der Kaiserin der Erzbischof von Mainz die Veränderung des Namens Albanus in Albinus vorgenommen. In die Mauern Köln's eingezogen habe die fromme Kaiserin ihren Schatz, der vom Erzbischofe Bruno, dem Bruder Otto's I., begründeten und so sehr bevorzugten Abtei St. Pantaleon übergeben. So ist es gekommen, dass seit langen Jahrhunderten den grösseren Theil der irdischen Ueberreste des ersten Glaubenshelden von England die von den Ottonen begründete und begünstigte Abtei von St. Pantaleon in prachtvollem Schreine bewahrt, während der kleinere Theil in der berühmten Albany-Abtei zu England ehemals in hohen Ehren gehalten wurde.

108.

Reliquienschrein

in vergoldetem Rothkupfer mit getriebenen Basreliefs und vielen eingeschmelzten und ciselirten Verzierungen.

Grösste Länge 1 Meter 30 Centimeter, Breite 42 Centimeter, Höhe $59^1/_2$ Centimeter. XII. Jahrhundert.

Es ist in der That zu verwundern, wie die Metallkünstler im Mittelalter es verstanden, bei den vielen grössern Reliquienschreinen, die das h. Köln in der letzten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstehen sah, innerhalb der stetigen gegebenen Grundformen eine solche Abwechselung und eine solche Fülle von decorativen Einzelnheiten zu erreichen. Auch der Schrein des h. Maurinus, der unserer Beschreibung vorliegt, zeigt im Ganzen und Grossen jene Form, die bei den Reliquienschreinen der „*confraternitas aurifabrorum*" des alten Kölns feststehend war und die im Wesentlichen, wie das ein Vergleich der beiderseitigen Abbildungen ergibt, mit dem Schreinwerke des h. Albinus übereinstimmt. Nur das System der Ornamentation ist bei beiden ein anderes. Die Profilirung an dem Albinuskasten zeigt eine reichere Gliederung und Abwechselung der Formen, als das an den einzelnen constructiven Theilen des Maurinuskastens der Fall ist, während andererseits bei letzterem die Ornamentation in ihrer technischen Durchbildung als eine gelungenere und durchgebildetere erscheint, als dies bei den eingeschmelzten, ciselirten und getriebenen Ornamenten des Albinusschreines der Fall ist. Leider sind durch die Unbilden einer sturmbewegten Zeit, wie an diesem so auch an der „*urna sancti Maurini*" alle jene getriebenen sitzenden Bildwerke der beiden Kopf- und Langseiten gewaltsam entfernt worden, indem sie das Unglück hatten, von einigem, wenn auch geringem Silberwerthe zu sein. Glücklicher Weise haben sich jedoch auf den beiden Bedachungsflächen der vorliegenden „*arca*" noch alle jene Flachgebilde ziemlich unverletzt erhalten, die in artistischer Beziehung einen Schluss ziehen lassen, von welcher Formausprägung und Stylisirung jene sitzenden, heute verschwundenen Bildwerke gewesen sind, die ehemals die jetzt in Oel angestrichenen untern Flächen kunstgerecht ausfüllten.

Beginnen wir im Folgenden die kurz gedrängte Beschreibung jener Reliefs des obern Satteldaches und fügen dann schliesslich hierzu die Angabe jener Bildwerke, die ehemals in den Bogenblenden unseres Schreins thronten. Die Bedachungsfläche veranschaulicht plastisch auf der linken Langseite in fünf übereckgestellten Vierpassmedaillons das Martyrium verschiedener Heiligen aus der apostolischen und frühchristlichen Zeit. Diese Martyrergeschichten sind zweifelsohne als Parallelen aufzufassen zu den Leidensmomenten des h. Maurinus, die ebenfalls in sieben Vierpassmedaillons auf der entgegengesetzten Bedachungsfläche plastisch wiedergegeben sind, namentlich in einem Relief die Scene, wie er nach der Legende, betend im Vorhofe der Kirche — „*in atrio ecclesiae*" — den Todesstreich von seinen Verfolgern empfängt.

Wir versuchen es im Folgenden in kurzer Aufzählung die einzelnen Marterdarstellungen in Kürze anzudeuten;

1. Das Martyrium des h. Petrus. In den offenen Zwickeln, die sich durch die beiden anschliessenden Medaillons ergeben, zeigt sich oben in Kupfer das halb erhabene allegorische Bild der „*temperantia*“ mit dabei befindlichem energisch eingravirtem Spruchstreifen, der in romanischen Versalien den Namen dieser Cardinaltugend enthält. In dem untern Zwickel ersieht man das flachgetriebene Bild des Apostels Jacobus mit den Worten aus seinem Briefe (I. 1.) „*Beatus vir, qui suffert tentationem. . . .*“

2. Martyrium des h. Bartholomäus. Die zur Rechten dabei befindliche Figur der „*fortitudo*“ hat den Blick zur Marterscene hingewandt; unten sieht man das Halbbild des Evangelisten Johannes, der da sagt: „*Omne quod natum est ex deo, vincit mundum*“ (I. Joh. 4.)

3. Die Steinigung des Protomartyrs Stephanus.

Die ihn auszeichnende Tugend der „*prudentia*“ erblickt man als Flachgebild oben. In dem untern Zwickel einen Spruchträger als Papst mit der Tiara und dem Pallium, der da sagt: „*Electi dei carnem dominant*“.

4. Die Märtyrerscene des h. Laurentius *(in craticula.)*

Die auszeichnende allegorische Tugend nennt sich nach der Inschrift „*justitia*“. Der untere Spruchträger giebt in der „*scheda*“ die Inschrift zu erkennen: „*Si quid patimini propter justitiam beati.*“ (I. Pet. III, 14.)

5. Das Martyrium des h. Vincentius (?). In dieser Scene wird plastisch veranschaulicht der Heimgang eines Märtyrers, der durch das Schwert des Henkers die Palme des Lebens empfängt. Da sich des beengten Raumes wegen die erklärenden Legendarien nicht dabei befinden, so haben wir angenommen, dass in Uebereinstimmung mit den Marterscenen der bekannten Diakonen Stephanus und Laurentius hier die Leidensgeschichte des dritten Diakonen Vincentius veranschaulicht werde.

Bezugnehmend auf diese fünf Marterscenen aus dem apostolischen Zeitalter liest man in dem untern Abfassungsrande folgende leoninischen Verse:

Exemplo Christi patiendo propensius isti
Indefinitae captarunt gaudia vitae.

Auf der rechten Seite dem Martyrium des h. Petrus gegenüber:

6. Die Enthauptung des h. Paulus.

7. Die Leidensgeschichte des h. Andreas.

8. Das Martyrium des h. Maurinus, der als Abt mit dem Pedum und bekleidet mit der Cuculla im Vorhofe der Kirche betend dargestellt ist in dem Augenblicke, wo er von seinen Verfolgern erreicht wird.

9. Das Martyrium des h. Johannes *(in dolio)*.

10. Die Märtyrergeschichte eines Heiligen, dessen Bestimmung der ungewohnten Darstellung wegen mit Schwierigkeit verbunden sein dürfte. — In den offenen Zwickelflächen, die sich bei Zusammenfügung der 5 Medaillons ergeben, hat der Künstler getriebene Halbfiguren in Gestalt von Engeln und Heiligen,

Spruchbänder tragend als Basrelief dargestellt, die in den betreffenden Phylakterien keine Inschriften zum Vorschein treten lassen. Aus diesem Umstande dürfte schon gefolgert werden, dass dieser weniger verzierte Theil ursprünglich wohl als Rückseite des Kastens betrachtet worden sei. Auch diese Flachgebilde finden eine Deutung in dem Spruche, der als Abfassung des untern Randes folgenden Wortlaut ergiebt:

Isti sunt sancti famulantes rite tonanti
Qui captant vitam preciosa morte beatam.

Hinsichtlich des künstlerischen Werthes der sämmtlichen ebengedachten Flachgebilde muss angeführt werden, dass 8 Basreliefs von einer und derselben Hand herrühren und sowohl in Composition als technischer Durchführung dasselbe Stylgepräge zu erkennen geben, welches sich an den Flachgebilden des Albinuskastens zeigt. Die letzten Flachgebilde jedoch verrathen ein anderes Stylgepräge und einen andern ausführenden Künstler, der hinsichtlich der Composition und der technischen Ausführung eine freiere Durchbildung der Form und einen höhern Standpunkt in der Plastik eingenommen zu haben scheint, als das bei seinem Vorgänger der Fall ist. Gehen wir nach dieser flüchtigen Beschreibung der obern Bedachungsflächen zur Angabe der Ornamente über, die ehemals den beiden Langseiten unseres Reliquiars zum plastischen Schmucke gereichten, so muss auch hier wieder gesagt werden, dass der Quasten des Anstreichers in einem erlogenen Marmor jene innern Räume ärmlich ausgestattet hat, die ehemals durch getriebene Bildwerke in dem schwierigen *opus propulsatum* ausgefüllt waren. Analog mit den meisten grösseren Reliquiarien der Erzdiöcese Köln thronten innerhalb der Bogenblenden auf den beiden Langseiten unseres Maurinuskastens die 12 Apostel, denen, um die Siebenzahl der Bogen auf jeder Seite auszufüllen, auf der einen Seite noch das Standbild des h. Johannes des Täufers und auf der andern das des Apostels Paulus beigefügt war. Auf der linken Seite befanden sich von reich emaillirten Bogenblenden umschlossen, folgende sitzende Apostelbilder in halb erhabener Arbeit, deren Namen im blau emaillirten Abschlussstreifen oberhalb der Bogenwölbung in dieser Reihenfolge zu lesen sind.

Sanctus Johannes Baptista, Sanctus Petrus, Sanctus Andreas, Sanctus Jacobus, Sanctus Johannes, Sanctus Philippus, Sanctus Thomas.

Parallel mit diesem obern Einfassungsrande läuft auf dem Untersatz, auf welchem sich die Sockel der Bogenpfeiler erheben, ebenfalls in vergoldeten Versalien auf blau emaillirtem Grund eine Inschrift, die Bezug nimmt auf den h. Martyrer Maurinus, dessen Gebeine im Innern dieses Prachtschreines eine ehrenvolle Beisetzung gefunden haben. Dieselbe lautet:

† Exuvias hominis ponens Maurinus in imis
Conditur hac urna cui gloria pax diuturna
Compar eis factus quos mors decoravit et actus
Lumen Agrippinae decus ac tutor sine fine.

Wir befürchten unserer Beschreibung eine zu weite Ausdehnung zu geben, wenn wir ausführlicher den grossen Reichthum an eingeschmelzten und ein-

Wir versuchen es im Folgenden in kurzer Aufzählung die einzelnen Marterdarstellungen in Kürze anzudeuten;

1. Das Martyrium des h. Petrus. In den offenen Zwickeln, die sich durch die beiden anschliessenden Medaillons ergeben, zeigt sich oben in Kupfer das halb erhabene allegorische Bild der „*temperantia*“ mit dabei befindlichem energisch eingravirtem Spruchstreifen, der in romanischen Versalien den Namen dieser Cardinaltugend enthält. In dem untern Zwickel ersieht man das flachgetriebene Bild des Apostels Jacobus mit den Worten aus seinem Briefe (I. 1.) „*Beatus vir, qui suffert tentationem. . . .*“

2. Martyrium des h. Bartholomäus. Die zur Rechten dabei befindliche Figur der „*fortitudo*“ hat den Blick zur Marterscene hingewandt; unten sieht man das Halbbild des Evangelisten Johannes, der da sagt: „*Omne quod natum est ex deo, vincit mundum*“ (I. Joh. 4.)

3. Die Steinigung des Protomartyrs Stephanus.

Die ihn auszeichnende Tugend der „*prudentia*“ erblickt man als Flachgebild oben. In dem untern Zwickel einen Spruchträger als Papst mit der Tiara und dem Pallium, der da sagt: „*Electi dei carnem dominant*“.

4. Die Märtyrerscene des h. Laurentius *(in craticula.)*

Die auszeichnende allegorische Tugend nennt sich nach der Inschrift „*justitia*“. Der untere Spruchträger giebt in der „*scheda*“ die Inschrift zu erkennen: „*Si quid patimini propter justitiam beati.*“ (I. Pet. III, 14.)

5. Das Martyrium des h. Vincentius (?). In dieser Scene wird plastisch veranschaulicht der Heimgang eines Märtyrers, der durch das Schwert des Henkers die Palme des Lebens empfängt. Da sich des beengten Raumes wegen die erklärenden Legendarien nicht dabei befinden, so haben wir angenommen, dass in Uebereinstimmung mit den Marterscenen der bekannten Diakonen Stephanus und Laurentius hier die Leidensgeschichte des dritten Diakonen Vincentius veranschaulicht werde.

Bezugnehmend auf diese fünf Marterscenen aus dem apostolischen Zeitalter liest man in dem untern Abfassungsrande folgende leoninischen Verse:

Exemplo Christi patiendo propensius isti
Indefinitae capturunt gaudia vitae.

Auf der rechten Seite dem Martyrium des h. Petrus gegenüber:

6. Die Enthauptung des h. Paulus.

7. Die Leidensgeschichte des h. Andreas.

8. Das Martyrium des h. Maurinus, der als Abt mit dem Pedum und bekleidet mit der Cuculla im Vorhofe der Kirche betend dargestellt ist in dem Augenblicke, wo er von seinen Verfolgern erreicht wird.

9. Das Martyrium des h. Johannes *(in dolio)*.

10. Die Märtyrergeschichte eines Heiligen, dessen Bestimmung der ungewohnten Darstellung wegen mit Schwierigkeit verbunden sein dürfte. — In den offenen Zwickelflächen, die sich bei Zusammenfügung der 5 Medaillons ergeben, hat der Künstler getriebene Halbfiguren in Gestalt von Engeln und Heiligen,

Spruchbänder tragend als Basrelief dargestellt, die in den betreffenden Phylakterien keine Inschriften zum Vorschein treten lassen. Aus diesem Umstande dürfte schon gefolgert werden, dass dieser weniger verzierte Theil ursprünglich wohl als Rückseite des Kastens betrachtet worden sei. Auch diese Flachgebilde finden eine Deutung in dem Spruche, der als Abfassung des untern Randes folgenden Wortlaut ergiebt:

Isti sunt sancti famulantes rite tonanti
Qui captant vitam preciosa morte beatam.

Hinsichtlich des künstlerischen Werthes der sämmtlichen ebengedachten Flachgebilde muss angeführt werden, dass 8 Basreliefs von einer und derselben Hand herrühren und sowohl in Composition als technischer Durchführung dasselbe Stylgepräge zu erkennen geben, welches sich an den Flachgebilden des Albinuskastens zeigt. Die letzten Flachgebilde jedoch verrathen ein anderes Stylgepräge und einen andern ausführenden Künstler, der hinsichtlich der Composition und der technischen Ausführung eine freiere Durchbildung der Form und einen höhern Standpunkt in der Plastik eingenommen zu haben scheint, als das bei seinem Vorgänger der Fall ist. Gehen wir nach dieser flüchtigen Beschreibung der obern Bedachungsflächen zur Angabe der Ornamente über, die ehemals den beiden Langseiten unseres Reliquiars zum plastischen Schmucke gereichten, so muss auch hier wieder gesagt werden, dass der Quasten des Anstreichers in einem erlogenen Marmor jene innern Räume ärmlich ausgestattet hat, die ehemals durch getriebene Bildwerke in dem schwierigen *opus propulsatum* ausgefüllt waren. Analog mit den meisten grösseren Reliquiarien der Erzdiöcese Köln thronten innerhalb der Bogenblenden auf den beiden Langseiten unseres Maurinuskastens die 12 Apostel, denen, um die Siebenzahl der Bogen auf jeder Seite auszufüllen, auf der einen Seite noch das Standbild des h. Johannes des Täufers und auf der andern das des Apostels Paulus beigefügt war. Auf der linken Seite befanden sich von reich emaillirten Bogenblenden umschlossen, folgende sitzende Apostelbilder in halb erhabener Arbeit, deren Namen im blau emaillirten Abschlussstreifen oberhalb der Bogenwölbung in dieser Reihenfolge zu lesen sind.

Sanctus Johannes Baptista, Sanctus Petrus, Sanctus Andreas, Sanctus Jacobus, Sanctus Johannes, Sanctus Philippus, Sanctus Thomas.

Parallel mit diesem obern Einfassungsrande läuft auf dem Untersatz, auf welchem sich die Sockel der Bogenpfeiler erheben, ebenfalls in vergoldeten Versalien auf blau emaillirtem Grund eine Inschrift, die Bezug nimmt auf den h. Martyrer Maurinus, dessen Gebeine im Innern dieses Prachtschreines eine ehrenvolle Beisetzung gefunden haben. Dieselbe lautet:

† Exuvias hominis ponens Maurinus in imis
Conditur hac urna cui gloria pax diuturna
Compar eis factus quos mors decoravit et actus
Lumen Agrippinae decus ac tutor sine fine.

Wir befürchten unserer Beschreibung eine zu weite Ausdehnung zu geben, wenn wir ausführlicher den grossen Reichthum an eingeschmelzten und ein-

gravirten Verzierungen kennzeichnen wollten. Mit solchen hat das schaffende Talent des Künstlers nicht nur die Flächen der Pilaster, sondern auch die Bogenwinkel ausgefüllt, die durch die Arkadenstellung sich auf jeder Seite ergeben. Auch ein ungeübtes Auge wird bei Besichtigung dieser vielen Ornamente zugeben müssen, dass das vorliegende Schreinwerk gleichsam als Mustersammlung der verschiedenartigen eingeschmelzten Motive zu betrachten sein dürfte, welche am Schlusse der romanischen Kunstepoche bei den kölnischen Schmelzwerken in Gebrauch waren. Namentlich in den Bogenwinkeln kommt ein überaus reiches Ornament in vielfarbigen Schmelzen zur Entfaltung, welches in den 8 Zwickeln der Bogenstellung einmal als Pflanzenornament, das andere Mal als figurale Darstellung auftritt. Mit den figuralen Ornamenten abwechselnd ersieht man nämlich auf der Langseite links als Halbfiguren von stylisirten Wolken getragen die Bilder dreier Engelsgestalten, die in breiten Phylakterien folgende leoninische Verse zu erkennen geben:

1. *Voce fide vita quasi veste nitent polimita.*
2. *Portae bis senae gemmae sunt hae duodenae.*
3. *Hae nubes coeli rorantes imbre fideli.*

Gleichwie die linke Langseite des Schreines durch den Schmuck getriebener sitzender Bildwerke gehoben wurde, so fehlten, um die Reihe der Apostel auszufüllen, diese getriebenen Statuen auch nicht der rechten Langseite unserer *arca*. Den in Schmelz eingelassenen Inschriften zufolge ersah man ehemals in den gleichartigen Bogennischen folgende Bilder der Apostel:

St. Paulus, St. Jacobus, St. Matthaeus, St. Simon, St. Thaddaeus, St. Bartholomaeus, St. Matthias.

Die Legendarien der Engelsgestalten in den betreffenden Bogenansätzen lauten wie folgt:

4. *Quam bene pugnarunt qui carnem mortificarunt.*
5. *Jam meritis tuti congaudent carne soluti.*
6. *His honor impensus redditur post funera census.*

Auch die rechte Langseite wird durch emaillirte Spruchstreifen in ähnlicher Weise abgeschlossen, wie das auf der linken der Fall ist. Dieselben beziehen sich dem Anschein nach auf die Verherrlichung jenes Märtyrers, dessen Gebeine der Schrein umschliesst. Leider ist in der Zerstörungsepoche zu Anfang dieses Jahrhunderts ein Theil dieser einfassenden Legendarien verloren gegangen, so dass hier betreffs der Ergänzung*) zu einer Conjectur geschritten wurde. Der eine leoninische Vers lautet noch wie folgt:

In Domino plaudit quem praesens (arcula claudit)

Es fehlt nun weiter der grössere Theil eines Hexameters, der mit folgenden noch erhaltenen Worten schliesst:

(Linquens serviles sedes) ingressus heriles.

*) Wir geben diese Ergänzung in Klammer, wie sie von sachkundiger Hand aufgestellt wurde.

Auf diesen Schlusssatz nehmen Bezug folgende 2 Hexameter, die noch in ihrer Vollständigkeit erhalten sind.

Per cujus merita veniat pax gratia vita
Edituis cinerum per tempora longa dierum.

Auch an den beiden Kopftheilen fehlen heute die in Silber getriebenen Flachgebilde, die ehemals dem Maurinusschreine zum auszeichnenden Schmucke gereichten. Noch haben sich glücklicher Weise in den breiten Kleeblattbogen einzelne Reste von Inschriften erhalten, welche die figürlichen Darstellungen jener vordern Schmalseite, der zunächst das Haupt unseres Märtyrers ruhte, grössten Theils errathen lassen. In der mittlern breiten Bogenspannung ersieht man nämlich in Schmelz eingelassen den Schluss des bekannten Hierogramms *AΩ*; wenn auch das dazu gehörige Alpha fehlt, so dürfte jenes Zeichen in der obern Rundung des mittlern Bogens doch als Beleg zu betrachten sein, dass unter demselben als *opus productile* das stehende Bild des Heilandes, die bekannte *Majestas Domini* thronte, der als Vergelter zu der zu seiner Rechten befindlichen Statue des h. Maurinus gewandt, jenes bekannte „*Euge serve bone*“ der Schrift zu sprechen schien. Zur Linken des Herrn in seiner Herrlichkeit war ehemals ein anderes Flachgebilde ersichtlich, dessen Bezeichnung in dem darüber befindlichen Bogenabschnitt gegenwärtig fehlt. Die entsprechende Bogenblende, die sich an dem hintern Kopftheile ergibt und die heute ihres figuralen Schmuckes ebenfalls beraubt ist, dürfte nach Analogie form- und stylverwandter Reliquienschreine zu urtheilen, mit dem sitzenden Bildnisse der Himmelskönigin, auf dem Schoosse das göttliche Kind tragend, ausgefüllt gewesen sein. Zufolge der noch erhaltenen Inschriften in Email erblickte man ehemals zu beiden Seiten der ebengedachten Statue die stehenden Bilder des h. Bruno *) und des h. Laurentius als Basreliefs.

Wir haben im Eingange schon darauf hingewiesen, dass nicht nur sämmtliche Emails, sondern auch die vielen getriebenen Arbeiten eine Höhe der technischen Vollendung erkennen lassen, wie sie an wenigen ähnlichen Reliquiarien aus dem Schluss des 12. Jahrhunderts vorkommt. Das Gleiche gilt auch hinsichtlich der *à jour* durchbrochenen Kämme, mit welchen nicht nur die beiden Giebelfronten der Schmalseite, sondern auch die Bedachungsfirste auf das Reichste verziert sind. In den Schmuckkämmen auf den beiden Frontgiebeln ersieht man nicht nur eine äusserst delicat ausgeführte Durchbrechung und Ciselirung jenes conventionell stylisirten Laubwerkes, welches für die spätromanische Kunstepoche charakteristisch ist, sondern an diesem Kamme wechseln ab, was seltener vorkommt, kleinere birnförmige Ornamente nebst eingelassenen vielfarbigen Schmelzen mit jenen kleineren „*pomella*“ in Krystall, wie sie auch auf der Bekrönung der Firste in grosser Zahl angebracht sind. Ehemals erhielten die beiden Frontgiebel einen noch reichern Abschluss durch ein heute fehlendes zierliches Pflanzenornament, das in schöner Stylisirung noch in der Mitte des Kammes sich erhebt und welches ehe-

*) Für die Heiligengeschichte der Erzdiöcese Köln dürfte das Vorkommen des „*Sanctus Bruno Archiepiscopus*“ von grossem Interesse sein.

mals kleinere Krystallpasten als Aepfelchen auf seinen Spitzen verzierten. Es erübrigt noch auf die vier grossen eingeschmelzten Bildwerke aufmerksam zu machen, mit welchen die vier 9 Centimeter breiten und 28 ½ Centimeter langen Pilaster geziert sind, welche auf den 4 Ecken der Langseite die beiden Bedachungsflächen zu stützen und zu tragen scheinen. Zu beiden Seiten des Vordertheiles, wo das Haupt des h. Maurinus ruht, gewahrt man die Repräsentanten der neun Chöre der Engel, nämlich den ordo der Seraphim und den der Cherubim. Um die Geistigkeit ihres Wesens auszudrücken, stellte die lateinische Kunst wie die griechische im Anschluss an die h. Schrift meistens die Seraphim und Cherubim als *ἑξαπτεροι* dar und zwar in der Weise, dass die 6 Flügel den Ober- und Unterkörper dieser Engelsgestalten so verdecken und umhüllen, dass nur Gesicht, Hände und Füsse zum Vorschein kommen. Um die Engel als reine geistige Wesen denen die körperliche Schwere abgeht, anzudeuten, hat die Kunst der Griechen meistens die Seraphim und Cherubim auf geflügelten Rädern dargestellt, ein Symbol, das auch an den vorliegenden eingeschmelzten Figuren in Anwendung gebracht worden ist. An der untern Seite, in der Gegend wo die Füsse unseres Märtyrers ruhen, hat der Schmelzkünstler auf den beiden breiten Pilastern die figürlichen 27 Centimeter grossen Darstellungen der beiden Erzengel Michael und Gabriel zur Anschauung gebracht. Der h. Michael, in lange faltenreiche Gewänder gehüllt, trägt nach der Anschauungsweise der Byzantiner in der einen Hand als Zeichen der Macht und der Herrschaft den Globus, während er in der Rechten den Liliensceptер hält. Diesen „Gilgen“ trägt auf der entgegengestellten Seite auch der Erzengel Gabriel, während seine andere Hand eine Spruchrolle mit den Anfangsworten der Verkündigung *„Ave Maria gratia plena“* hält. Was die Technik dieser vier grossen Emailbilder betrifft, so fügen wir hier hinzu, dass nicht nur diese 4 Bildwerke, sondern auch die übrigen eingeschmelzten stylisirten Pflanzen- und Thierornamente sowohl an dem Maurinuskasten als auch an dem vorhin beschriebenen Albinusschreine durchaus der Confraternität der kölnischen Schmelzwirker angehören, deren grossartig schaffende Thätigkeit in die letzte Hälfte des 12. Jahrhunderts fällt. Der Schmelz selbst gibt sich als ein farbig geschwängerter Glasfluss zu erkennen, der durch Zusatz von Bleioxyd undurchsichtig und matt gemacht worden ist, während die übrigen Schmelze vor dem 10. Jahrhundert und nach dem 14. Jahrhundert ohne Zusatz von Bleioxyd in der Regel als durchsichtige farbige Glassflüsse (translucide) zu betrachten sind. Sämmtliche eingeschmelzte Arbeiten, sowohl figürliche als ornamentale an dem Maurinus- wie an dem Albinusschreine, sind ferner als in eine dicke Kupferfläche vertieft eingelassene Füllungsschmelze *(émaux champlevés)* zu betrachten im Gegensatze zu den älteren und kostbarern Zellenschmelzen *(émaux cloisonnés)*, welche der Kunst der Byzantiner vorzugsweise angehören. Betreffs der Farbentöne, die den ebengedachten *opera smalti* zum Schmucke gereichen, fügen wir noch hinzu, dass an diesen beiden Reliquienschreinen jene Farbennüancen sich ergeben, wodurch die kölnische Schule der Schmelzwirker sich charakteristisch auszeichnet. Es finden sich nämlich als dominirende Farben vor ein weissliches Blau, das die Scala bis zum dunkel-

blau durchläuft; neben diesem Blau zeigt sich überall ein allmäliges Wachsen der Farben vom Dunkelgrün bis zum hellen Seegrün, das bis zum Gelb gehellt wird. Ausserdem tritt auch zu diesen eben gedachten Farbtönen noch jenes schöne und seltene Braunroth hinzu, dessen Zubereitung unter allen Smalten die kostspieligste war. Wir dürfen es nicht unterlassen bei Beschreibung des in Rede stehenden Maurinusschreines noch auf eine merkwürdige eingravirte Arbeit aufmerksam zu machen, die als Ornament auf dem untern breiten Fusssockel des Schreines sich befindet. Der Meister und seine Schule, von denen das vorliegende Prachtwerk der religiösen Goldschmiedekunst herrührt, verschmähte es, nicht die eigene Ehre suchend, seinen und seiner Gesellen Namen, wie das erst seit den modernen Zeiten an ähnlichen Kunstwerken Brauch ist, in dem Sockel des Fusses auf die Nachwelt zu bringen. Nur die Namen und die Portraits vielleicht des zeitlichen Abtes und des Priors, in deren Auftrag das Kunstwerk entstand, hat der Künstler in zarter Gravur mitten auf der linken Langseite dargestellt. Man erblickt hier das Brustbild eines Abtes, der mit erhobenen Händen zu dem Schutzpatron fleht, dessen Bild in der obern Rundbogennische ehemals in halbgetriebener Arbeit angebracht war. In der Scheda zu Häupten dieses Abtes, als *donator*, liest man in romanischen Versalien den Namen: *Fridericus*. Ihm gegenüber zeigt sich links das der Länge nach als *supplex* in flehender Stellung befindliche Bild des damaligen Priors, den die Inschrift in der Spruchrolle nennt: *Herlivus prior*. Mit der Rechten hält dieser einen grossen Spruchstreifen, auf welchem in Abkürzung die Worte zu lesen sind: *Joh (annes) ora pro me*. Wir lassen es dahingestellt sein, ob unter diesen beiden Gestalten jener Abt und jener Prior veranschaulicht werden sollen, unter deren Amtsführung der vorliegende Prachtschrein Entstehung fand. Der fragliche Abt Fridericus und sein Prior Herlivus sind nämlich in der Ordenstracht der Benedictiner dargestellt. Herlivus trägt als Obergewand die *cuculla monachorum*, nämlich jenes Ordenskleid der Benedictiner, das oben mit der Kapuze versehen ist. Herlivus sowohl als Fridericus haben die *tonsura monacalis*, wie sie dem Benedictiner-Orden im 12. Jahrhundert als *tonsura sancti Pauli* eigenthümlich war. Es entsteht nun die Frage, die zur chronologischen Feststellung der Anfertigung unseres Reliquiars maassgebend ist: kömmt im 12. Jahrhundert ein Fridericus als Abt in der *series abbatum* vor und findet sich unter demselben ebenfalls ein *prior Herlivus* verzeichnet? Wir müssen den ersten Theil der Frage nach der Aufzeichnung der Aebte von St. Pantaleon aus dem 12. Jahrhundert, die uns in einer glaubwürdigen Abschrift vom Jahre 1667 vorliegt, verneinend beantworten; in diesem Jahrhundert findet sich kein Abt dieses Namens verzeichnet. Man dürfte daraufhin zu der Annahme sich veranlasst sehen, die Halbfigur, welche den Beinamen Fridericus führt, sei demnach der *opifex* oder der *magister argentarius*, durch welchen das vorliegende Schreinwerk Entstehung gefunden habe. Diese Vermuthung dürfte dadurch noch einen höhern Grad von Wahrscheinlichkeit gewinnen, dass Fridericus bescheiden als Halbfigur mit erhobenen Händen sich eingravirt findet, während gegenüber als eigentlicher Donator das Bild des Prior Herlivus in flehender Stellung angebracht ist, und ausserdem noch die Inschrift

des Schutzpatrons dieses Priors nämlich *S. Johannes* und dabei: *ora pro me.* Findet sich aber der Name des Prior Herlivus in der Reihe der Aebte von St. Pantaleon vor? Im 12. Jahrhundert wird zweimal in dem vorliegenden Verzeichnisse der Name Herlinus angeführt, nämlich unter dem Abte Henricus I., der vom Jahre 1169—1196 der berühmten Abtei von St. Pantaleon vorstand. Herlivus steht aber dort nicht als Prior, sondern noch als *Frater* bezeichnet und ist das v des Namens in n verwandelt, was leicht zu erklären ist und zu keinem Bedenken hinsichtlich der Identität der Person Veranlassung bieten könnte. Auch der Umstand, dass Herlinus hier als Frater angeführt wird, verschlägt nichts, indem die Annahme zulässig ist, dass er erst in den letzten Jahren der Amtsführung des Abtes Heinrich zum Prior ernannt worden ist, jedoch von den Klosterschreibern als solcher irrthümlich nicht namhaft gemacht wurde. Ein Grund mehr, in dem F. Herlinus unter dem Abte Henricus I. unsern Herlivus als Bestellgeber des Maurinuskastens zu erkennen, ist noch darin zu suchen, dass unter der Amtsführung desselben „Henricus abbas" auch der Reliquienschrein des h. Albinus, der uns vorliegenden Angabe einer ältern Chronik von Pantaleon zu Folge, angefertigt worden ist. Ein eingehender Vergleich der beiden Schreine hat uns die Ueberzeugung verschafft, dass der Maurinusschrein um höchstens ein Jahrzehnt jünger als der Schrein des h. Albinus anzusetzen sein dürfte. Dass überhaupt unter dem Abte Heinrich ein reges Kunstinteresse in der Abtei von St. Pantaleon vorgeherrscht habe und unter ihm Vieles für die innere Ausschmückung der Abteikirche im Bereiche der Goldschmiedekunst geschehen ist, beweist ebenfalls eine Angabe derselben Chronik, dass nämlich dieser Abt aus den Opferspenden der Gläubigen zugleich mit dem Albinusschrein auch *argenteam et deauratam illam Tabulam duodecim apostolorum imagines exhibentem* habe anfertigen lassen. Unter dieser silbervergoldeten Tafel mit den getriebenen Bildwerken der 12 Apostel ist zweifelsohne eine *Tabula altaris*, welche die Italiener *Palla, Paliotta altaris* nennen, unser heutiger Altarvorsatz od. Antipendium zu verstehen. Für die Anfertigung unseres Reliquienschreines in den letzten Decennien des 12. Jahrhunderts wahrscheinlich noch unter dem Abte Heinrich I. spricht ferner nicht nur das in grösster Formenfülle und in der zierlichsten Entwickelung vorfindliche Pflanzenornament sowohl in getriebener, ciselirter, als auch in eingeschmelzter Arbeit, sondern mehr noch der freiere und lebensvolle Schwung in der Composition der Figuren und in der ungezwungenen Behandlung des Faltenwurfs an den Gewändern derselben. Auch die Marterscenen des h. Johannes, der in siedendem Oel die Tortur erleidet, so wie die dabei befindliche noch unerklärte Marterscene sprechen der letzten Annahme bedeutend das Wort und dürften diese beiden getriebenen Bildwerke sogar noch im Beginne des 13. Jahrhunderts angefertigt worden sein. Hinsichtlich der irdischen Ueberreste des h. Maurinus, die in dem eben beschriebenen kostbaren Sarkophage ihre irdische Ruhestätte gefunden haben, berichtet der bekannte Chronist Tritheim in seiner Chronik der Abtei Hirsau Folgendes: Erzbischof Bruno habe bei der Gründung von Pantaleon auf dem Bauplatze, wo sich eine uralte Kapelle zu Ehren der h. Kosmas und Damianus befand, bei Vornahme der Grund- und Mauerarbeiten

zur neuen Kirche ein wohlvermauertes Grab gefunden mit einem Gedenksteine, der folgende Inschrift gezeigt habe:

„*Hic requiescunt ossa bonae memoriae Maurini Abbatis qui in atrio ecclesiae martyrium pertulit sub die quarto Idus Junii.*"

Der ebengedachte Chronist fügt hinsichtlich der Heimath des h. Maurinus hinzu, dass derselbe ein Schotte gewesen sei, der in den Tagen des Frankenkönigs Dagobert seine Heimath verlassen und in Begleitung zweier anderer Schottenmönche im Sachsenlande das Evangelium verkündet habe. Gelen spricht in seinem Werke *de magnitudine Coloniae* die Vermuthung aus, dass der h. Maurinus vielleicht jenem klösterlichen Vereine von Religiosen angehört habe, die durch die Kaiserin Helena aus dem Oriente berufen, eine *vita communis* bei der von dieser grossen Frau gegründeten *basilica ad aureos sanctos (St. Gereon)* zu Köln begründet hätten. Dass bei dem Baue der neuen Abteikirche die Gebeine des h. Maurinus mit der oben citirten Inschrift aufgefunden worden sind, berichtet auch ein Zeitgenosse und Augenzeuge, nämlich der Benedictiner-Mönch Stephan, der anführt, dass Erzbischof Volkmar, der Nachfolger Bruno's in seinem Beisein den Holzsarg habe erheben lassen und dass bei Eröffnung desselben sich an den Ueberresten noch Spuren des gewaltsamen Martertodes vorgefunden hätten.

Im Vorhergehenden haben wir das Nähere über Alter, Ursprung und Kunstwerth des Prachtschreines vom h. Maurinus nachzuweisen gesucht und dargethan, dass derselbe spätestens gegen Schluss des XII. Jahrhunderts von Meisterhand Entstehung gefunden habe. Wie jedoch die Angabe einer handschriftlichen Chronik von St. Pantaleon vom Jahre 1689 zu deuten ist, die berichtet, dass unser Schreinwerk vom Abte Heidenricus von Romsdorf zwischen 1366 bis 1373 wiederhergestellt worden sei, vermögen wir nicht zu bestimmen, indem sämmtliche heute an dem Reliquienkasten vorfindliche Ornamente den Stempel einer und derselben Kunstepoche erkennen lassen. Vielleicht ist diese geschichtliche Angabe zu beziehen auf die Anfertigung und Hinzufügung jener in Silber getriebenen sitzenden Apostelstatuen, die zu Anfang dieses Jahrhunderts der Zerstörung anheimgefallen sind. Zur Rechtfertigung dieser Annahme müsste man jedoch die gewagte Hypothese zulassen, die wir nicht vertreten wollen, dass nämlich gegen Schluss des XII. Jahrhunderts unser Maurinusschrein nicht in seiner Ganzheit vollendet worden sei, so dass also erst das XIV. Jahrhundert an dem figürlichen Schmuck des Reliquiars das hinzugefügt und ergänzt habe, was das XII. Jahrhundert noch unfertig gelassen hatte.

*

109.

Vortrage-Kreuz

in vergoldetem Rothkupfer mit vielfarbigen Schmelzen.

Grösste Länge 40½ Centimeter; Ausdehnung der Querbalken 22½ Centimeter. XII. Jahrhundert.

Cruces stationales mit eingeschmelzten Emails und eingravirten Arbeiten aus dem Schlusse des XII. Jahrhunderts sind heute in den Kirchen der Erzdiöcese Köln zur grossen Seltenheit geworden. Die Sacristei von St. Maria in der Schnurgasse hat als Nachfolgerin der ehemaligen Abtei von St. Pantaleon ein solches Vortrage-Kreuz in ihrem Besitze, das hinsichtlich seiner originellen Form und reichen Verzierungsweise zu den interessantesten Kreuzen Kölns gezählt werden kann. Leider ist das heute auf diesem Vortrage-Kreuze befindliche Bild des Gekreuzigten nicht als ursprüngliches zu betrachten, indem das ältere Crucifix bereits früher verloren gegangen und das jetzt daselbst befindliche Bild erst vor wenigen Jahren neu hinzugefügt worden ist.*)

Die reichste Ausstattung hat unstreitig die vordere Hauptseite des Kreuzes erfahren, indem hier der Schmelzer in vertieft eingelassenem, mattem Füllungsschmelz einen Reichthum von vielfarbigen Laubverzierungen angebracht hat. Diese eingelassenen Emails lassen das conventionelle Laubwerk der spätromanischen Kunstepoche auf der Höhe seiner Entwickelung erkennen. Sowohl die wachsenden Farbtöne des Emails in vorherrschend bläulicher, grünlich-gelber und weisser Farbe, als auch die charakteristische Stylisirung der einzelnen Blätter besagen deutlich, dass diese eingeschmelzten Arbeiten zu jenen sogenannten *émaux champlevés* gehören, die durch die kölnische Schule der Emailleurs in grosser Menge gegen Schluss des 12. Jahrhunderts entstanden sind. Ein nicht geringeres Interesse bietet die Rückseite dieses Kreuzes für die christliche Kunstforschung, indem hier in strenger Stylisirung und kräftiger Gravur die bekannte *majestas domini*, umgeben von den symbolischen Zeichen der Evangelisten, zur bildlichen Darstellung gelangt ist. Der Herr, den man in seiner Herrlichkeit zum zweitenmale als Richter wiederkehrend als Halbfigur in einem Kreismedaillon auf der Vierung des hintern Kreuzes erblickt, hat die Rechte in lateinischer Weise segnend erhoben. Der Graveur hat es verstanden, mit wenigen, aber kräftigen Strichen das Antlitz des Heilandes so wiederzugeben, dass sich darin Erhabenheit, zugleich mit Ernst und Würde paaren. Zu beiden Seiten des Herrn erblickt man nach griechischer Auffassungsweise das bekannte *A* und *Ω*; die übrigen 4 Flächen der Querbalken sind mit energisch eingravirten Laubornamenten versehen, wie sie in ähnlicher Stylisirung

*) Unsere Abbildung veranschaulicht an der Stelle des ältern, fehlenden Christusbildes eine Abbildung des Gekreuzigten, welche im Privatbesitze sich vorfindet. Dieses Bildwerk dürfte dem Schlusse des 12. Jahrhunderts angehören und haben wir in verkleinertem Maassstabe diese Copie genommen nach einem Gyps-Abgusse, den Modelleur Leers unmittelbar nach dem Originale nahm.

und Motivirung häufig gegen Ausgang des 12. Jahrhunderts angetroffen werden. Die geradlinig abfliessenden Kreuzbalken zeigen in ihrer Ausmündung, von Halbkreisen umgeben, die geflügelten Symbole der Evangelisten. Ehemals ging von dem untern Langbalken eine zur Spitze verlängerte Zunge in Roth-Kupfer aus, die in die untere Büchse eingriff und beweglich gehalten, auch in einen besonderen Fuss, zum Aufstellen auf dem Altar, eingelassen werden konnte. Leider ist diese verbindende Zunge oder Spitze durch Fallen abgebrochen und in anderer Weise ergänzt worden. Die untere Kapsel indessen, worin als Büchse der Trag-Stab von Holz heute noch einmündet, ist als ursprüngliche zu erkennen. Merkwürdiger Weise findet sich auf dieser Einlass-Büchse eine Inschrift in romanischen Versalien, die deutlich besagt, dass dieses Kreuz ehemals auch Reliquien enthielt. Wie so häufig ist der Anfang dieses Legendariums mit einem griechischen Kreuze bezeichnet. Dasselbe lautet wie folgt:

De Signo Sctae Crucis.
De Osse Sct. Bartholomäi.
De Ossibus sctor. Apostolorum
Pauli, Symonis et Judae atque Matthiae.
De ossibus Sanctorum Martyrum
Stephani Protomartyris, Laurentii,
Vincentii, Pancratii atque Albini et
Sancti Nicolai Confessoris.
Miserere mei Alberti. Amen.

Wenn dieser Inschrift zufolge die in Rede stehende *crux stationalis* zugleich als Reliquienbehälter aufzufassen ist, so entsteht die Frage, wo waren diese in der Inschrift namhaft gemachten Reliquien aufbewahrt? Zwei Hypothesen dürften hier zulässig erscheinen. Es waren entweder dieselben in dem zu dem Kreuze gehörenden Fusstheile eingeschlossen, oder aber, was wahrscheinlicher ist, befanden sich dieselben in dem ausgehöhlten *corpus* jener Christusfigur, die heute abhanden gekommen ist. In diesem letzten Falle wären dann die in diesem Christusbilde ehemals befindlichen Reliquien aufzufassen als die *viscera* oder *membra* Christi, die gleichsam als mystische Theile des Leibes des Herrn auch in der innern Höhlung jenes grossen Crucifixes aus purem Golde sich vorfanden, das nach der Chronik des Conrad bei Urstitius ehemals im Domschatze von Mainz aufbewahrt wurde. Wenn auch nicht das charakteristische Formgepräge der eingravirten und eingeschmelzten Laubornamente für die Entstehungszeit des vorliegenden Kreuzes gegen Schluss des 12. Jahrhunderts Zeugniss ablegte, so dürfte dieselbe hinlänglich durch den Schluss der oben angeführten Inschrift ausser Zweifel gesetzt werden, nämlich durch die Worte: *Miserere mei Alberti.* Dieselben deuten an, dass ein gewisser Albertus sich der Fürbitte jener Heiligen anbefiehlt, deren Reliquien in diesem Kreuze ehemals verschlossen waren. Entweder war nun dieser Albertus der Anfertiger und Meister, dem das in Rede stehende Kreuz seine Entstehung zu verdanken hat, oder er ist als der Donator aufzufassen, in dessen Auftrag dasselbe angefertigt worden ist. Letzteres scheint uns das Wahrschein-

lichere zu sein. Durch die entgegenkommende Freundlichkeit des gegenwärtigen Pfarrers wurde uns nämlich Einsicht eines ältern Manuscriptes ermöglicht, das die Reihenfolge der Aebte und Prioren der Abtei von St. Pantaleon zu Köln enthält. Unter Wichmannus, dem 13. Abte der gedachten alt berühmten Abtei, findet sich bei dem Jahre 1167 als Prior verzeichnet P. Albertus. Unter dem 14. Abte Heinrich findet sich zum Jahre 1176 abermals angeführt P. Albertus Prior. Nach dem Jahre 1176 kommt der Name unseres Albertus in der Chronik von St. Pantaleon nicht mehr vor. Mit vielen Wahrscheinlichkeitsgründen lässt sich annehmen, dass das vorliegende Reliquienkreuz auf Anordnung und unter Amtsführung des eben gedachten Priors Albertus zwischen den Jahren 1156 – 1176 angefertigt worden ist.

110.

Vorsatz- oder Altarkreuz

in vergoldetem Rothkupfer.

Höhe 46 Centimeter; grösste Länge der Querbalken 19½ Centimeter. XIV. Jahrhundert.

Die Abbildung unter Nr. 110 veranschaulicht in getreuer Copie ein Altar-Kreuz, wie es in dieser eigenthümlichen Form und Verzierungsweise heute selten mehr angetroffen werden dürfte. Die ganze Anlage desselben ist nämlich von vorne herein darauf berechnet worden, die Tiefflächen der 4 Kreuzesbalken, die eine Kapsel bilden, mit Reliquien auszufüllen. In dieser Vertiefung sind heute auf hohlem Metallgrunde in Temperafarben Christus am Kreuze und in den Vierpassrosen als Ausmündungen der Balken die 4 Symbole der Evangelisten in Temperamalerei ausgeführt. Der Fuss des Kreuzes ist sternförmig im Sechseck angelegt, auf demselben erhebt sich als Ständer eine runde Büchse, die in ihrem oberen Theile von einem *manubrium* unterbrochen wird, das als *pomellum* in Form einer Kapsel mit runden Einschnitten gestaltet ist. In den obern Theil der offenen Büchse ist das Kreuz eingelassen, dessen Vierpassrosen nach innen hin mit ciselirten Ornamenten in Lilienform ausgestattet sind. Unser Kreuz erhält dadurch einen weiteren auf die Ferne wirkenden Schmuck, dass der Goldschmied sowohl die innere Vierung des Kreuzes, als auch die ausmündenden Vierpassrosen nach 4 Seiten mit grösseren gefärbten Steinen und Glaspasten verziert hat, die jedesmal durch 4 vorspringende *ungues* auf stark vorspringenden Unterlagen befestigt und emporgehalten werden. Aus den ornamentalen Einzelheiten, die das vorliegende, zwar einfach verzierte, jedoch durch seine schönen und richtigen Proportionen vortrefflich wirkende Kreuz zeigt, dürfte mit Grund entnommen werden, dass dasselbe spätestens in der letzten Hälfte des XIV. Jahrhunderts angefertigt worden ist. Auch diese *crux altaris* ist, wie die nachfolgende, durch freiwillige Schenkung in den Besitz der Pfarrkirche von St. Pantaleon in der Schnurgasse gekommen,

indem dieselbe im Privatbesitz des Stadtbaumeisters a. D. Herrn P. Weyer befindlich, erst im Jahre 1854 den 2. Juni der ebengedachten Pfarrkirche als Geschenk überwiesen wurde. Wir dürfen hier nicht mit Anerkennung hervorzuheben unterlassen, dass der ebengedachte kunstsinnige Besitzer einer Sammlung mittelalterlicher Gemälde, die in Hinsicht der Zahl und ihrem kunsthistorischen Werthe nach nicht leicht von einer zweiten Bildersammlung in Deutschland übertroffen wird vor Kurzem seiner Pfarrkirche ebenfalls 2 werthvolle Temperamalereien der ältern kölnischen Schule angehörend, zum Geschenke verehrt hat, und dieselben auf seine Kosten in eine solche Fassung hat bringen lassen, dass dadurch das Tabernakel eines gothischen Altaraufsatzes in reicher Formentwickelung gebildet worden ist.

111.

Vorsatz- oder Altarkreuz

in starker Feuervergoldung. XV. Jahrhundert.

Von allen liturgischen Gefässen und Utensilien sind in den heutigen Kirchen Kölns am zahlreichsten noch jene Kreuze vertreten, die zugleich als Altarkreuz und als Vortragekreuz benutzt werden konnten. Unter diesen *cruces altaris* nimmt das vorliegende zierliche Kreuz nicht die letzte Stelle ein. Aus welcher Kirche dasselbe ursprünglich herstammt, dürfte sich gegenwärtig kaum erweisen lassen, indem es erst vor wenigen Jahren aus Privatbesitz dem Inventar der Pfarrkirche von St. Pantaleon in der Schnurgasse einverleibt wurde. Der zeitige Pfarrer der Kirche hatte Gelegenheit bei dem herkömmlichen österlichen Pfarreibesuch dieses Kreuz in der Wohnung eines kölner Gärtners in Augenschein zu nehmen. Kaum hatte derselbe den Wunsch ausgesprochen, das Kreuz für den Schmuck seiner Kirche zu besitzen, als sofort der opferwillige Gärtner sich bereit erklärte, dieses schöne Geräth seiner Pfarrkirche als Eigenthum zu überweisen. Vom Worte schritt man gleich zur That und so befindet sich denn das in Abbildung beigefügte Kreuz seit dem 15. März 1837 als Weihgeschenk unter den leider gegenwärtig sehr decimirten Kunstschätzen der ehemaligen Pantaleonsabtei vor. Wir unterlassen hier nicht unter Hinweis, dass in Köln noch eine Anzahl sogenannter verschwiegener Kirchenschätze sich vorfinden dürfte, den Namen der schlichten Geschenkgeber im Hinblick auf den Spruch *exempla trahunt* folgen zu lassen. Es waren die Eheleute Otto Schmitz und Catharina Schmitz geb. Mai.

Von eigenthümlicher Anlage und Construction, wie es die Zeichnung zeigt, ist namentlich der glatte Fuss des Kreuzes, der sich in dieser Gestaltung seltener vorfindet. Auf demselben erhebt sich eine schlanke sechseckige Röhre, die von einem sechstheiligen Knaufe mit vorspringenden Pasten unterbrochen wird. Auf dem obern Abschlussknauf der Röhre steht als Reliquiarium ein plattes Kreuz,

das auf den 4 Querbalken mit den bekannten Vierpassrosen verziert ist. In diesen Vierpässen erblickt man erhaben aufliegend die symbolischen Zeichen der 4 Evangelisten in schöner ornamentaler Stylisirung. Seine reichste Zierde erhält das Kreuz durch einen frei durchbrochenen Rand, der sich gleichmässig auf sämmtlichen Balken des Kreuzes fortzieht. Derselbe bildet sich durch aneinanderschliessende spätgothische Blattverzierungen, die sämmtlich von einer starken Spitze überragt sind. Auf der Rückseite, die neuer zu sein scheint, ersieht man in der Vierung des Kreuzes eine grosse kreuzförmige Oeffnung, die gegenwärtig leer ist, und darüber die Inschrift: *de ligno s. crucis.* Nicht nur sämmtliche spätgothische Ornamente des vorliegenden Kreuzes, sondern auch die Figur des Gekreuzigten selbst, mit dem grossen faltenreichen Schürztuche dürfen als Belege betrachtet werden, dass dieses liturgische Geräth frühestens gegen Schluss des XV., wenn nicht im Beginne des XVI. Jahrhunderts angefertigt worden ist.

112.

Getriebenes Bild der Himmelskönigin

in Kupfer mit starker Feuervergoldung.

Höhe mit Einschluss des Sockels 40½ Centimeter; grösster Durchmesser des Sockels 12 Centimeter
XV. Jahrhundert.

In ältern Kirchenschätzen trifft man häufig in Kupfer oder Silber getriebene sitzende und stehende Bildwerke verschiedener Heiligen an, die in der Regel *„ymagines“* genannt werden; entweder auf der Brust dieser Statuetten oder aber im hohlen Fusssockel derselben sind kapselförmige Verschliessungen angebracht, in welchen Reliquien aufbewahrt wurden. Auch die in Rede stehende Statue ist als Reliquiar zu betrachten, da in dem in Achteck gestalteten 10 Centimeter hohen Piedestal eine verschliessbare und nach aussen mit einem Glasverschluss versehene Kapsel angebracht ist, in welcher sich eine Reliquie ohne nähere Bezeichnung findet. Die Flachtheile dieses polygonen Sockels scheinen ehemals mit aufgenieteten, rosenförmigen Verzierungen in Silber geschmückt gewesen zu sein, deren Spuren an den betreffenden Stellen mit ihren Oeffnungen noch deutlich wahrnehmbar sind. Das Bild der Himmelskönigin selbst, in einer grössten Ausdehnung von 26 Centimeter ohne Einschluss der Krone, ist als ein *opus productile* von einem geübten Meister der kölnischen Goldschmiedezunft aus 2 Platten von Kupfer so getrieben worden, dass die Zusammenlöthungen auf der hintern Seite des Bildes kaum wahrgenommen werden. Sowohl die Gesichtszüge der allerseligsten Jungfrau als auch die des göttlichen Kindes sind mit grosser Sorgfalt und Meisterschaft in der schwierigen Kunst des Treibens so ausdrucksvoll und lebensfrisch ausge-

führt, wie es sich selten bei getriebenen Arbeiten findet. Von besonderer Schönheit und Weichheit in den Faltenrundungen ist das Gewand an der Madonna gebildet, das in seiner Stylisirung deutlich den Einfluss der durchgebildeten Gothik zu erkennen gibt. Wir nehmen keinen Anstand in Rücksicht auf die reiche Drapirung des Gewandes und die Laubornamente an der Krone der Statuette hier die Ansicht auszusprechen, dass das vorliegende Bildwerk im Beginne des XV. Jahrhunderts aus der Hand eines erfahrenen Metalltreibers kunstgerecht hervorgegangen ist. Auch dieses zierliche *ymago B. M. V.* befindet sich noch nicht lange im Besitze der genannten Kirche, indem dasselbe vermöge testamentarischer Verfügung dem Schatze von St. Pantaleon in der Schnurgasse durch den am 19. Januar 1841 verstorbenen vormaligen apostolischen Protonotar und Generalvicar J. W. S. Schmitz überwiesen wurde. Derselbe war früher Mitglied der durch den h. Heribert gestifteten Benedictiner-Abtei Deutz. Vielleicht hat dieses getriebene Bildwerk als Reliquiar ursprünglich dieser Abtei angehört und dürfte dasselbe bei der Theilung der dortigen Reliquien bei dem Einrücken der Franzosen dem letztgedachten Benedictiner-Conventual als Eigenthum zugefallen sein.

112[a]

Drei Messgewänder

mit ältern in Figuren gestickten Kreuzen und Stäben.

Obschon bei der Umgestaltung der ehemaligen Abteikirche von St. Pantaleon mehrere noch dort befindliche Kirchenutensilien zugleich mit dem Titel der frühern Abteikirche auf die in der Nähe befindliche ehemalige Kirche der Discalceatessen „*Sancta Maria in pace*" übertragen wurden, so scheinen bei dieser Gelegenheit wenige jener älteren gestickten Ornate des Mittelalters nach der neuen Pfarrkirche übertragen worden zu sein, woran das alte und reiche Stift von St. Pantaleon zur Zeit seiner Blüthe gewiss einen grossen Vorrath besessen hat. Heute finden sich in der Sacristei der letztgedachten Pfarrkirche nur noch drei Messgewänder, deren Stickereien in den Stäben von Seiten der Kunst-Archäologie ein Interesse beanspruchen dürften, da sie die figurale Nadelmalerei am Schlusse des Mittelalters auf der Höhe ihrer technischen und künstlerischen Vollendung wahrnehmen lassen. Als Beispiel von älteren Stabwirkereien bezeichnen wir hier die in Bildern gemusterten Stäbe, die sich heute auf einer violettsammtnen Casel mit geschnittenen Musterungen befinden. Auf dem hintern Kreuzesbalken erblickt man, in Plattstich gestickt, die Figur des Heilandes am Kreuz und unten wie gewöhnlich die Passionsgruppe Johannes und Maria. Sowohl das Kreuz, als auch die letztgedachte Leidensgruppe sind in dem eigenthümlich präparirten Goldfaden der Wappenwirker Cölns durch Weberei erzielt, nur die Incarnationstheile dieser

Gruppe sind im Plattstich gestickt. Auf dem vordern Theil derselben Casel ersieht man ebenfalls in Goldstoff gewirkt, in grössern Wappenschildern, die *instrumenta dominicae passionis,* unter diesen das eingewirkte Standbild des h. Petrus. Dass diese Stabwirkerei aus dem Schlusse des XV. Jahrhunderts von der damals blühenden Zunft der *operatrices casularum* und *factrices stolarum,* die schlechthin die Zunft der Wappenwirker und Bildsticker genannt wurde, angefertigt worden ist, beweist unter anderm auch eine Jahreszahl auf den goldenen Aurifrisien, die ehemals als schmale Stäbe auf Dalmatiken sich befanden. Auf diesen Wirkereien, die jetzt als Stole im Gebrauche des zeitigen Pfarrers von St. Pantaleon in der Schnurgasse sich befinden, liest man unten mit Abkürzungen in Minuskelschriften von blauer Seide die Angabe: *anno dm.* 1495. In denselben Aurifrisien wechseln mit schön stylisirten vielfarbigen Laubornamenten ebenfalls in Abkürzung die bekannten Verse aus dem Hymnus der österlichen Zeit ab: *Regina coeli laetare Alleluja. Quia quem meruisti portare Alleluja. Resurrexit sicut dixit Alleluja. Ora pro nobis Deum Alleluja.*

Das zweite Messgewand in rothem geschnittenem Sammt zeigt gleichfalls die ebenbeschriebenen figürlichen Darstellungen in den hintern goldgestickten Kreuzbalken, jedoch ist die Passionsgruppe hier nicht eingewebt, sondern durch die Kunst der Nadel im Plattstich erzielt, dessgleichen auch die Wappenschilder der Geschenkgeber in dem vordern Stabe. Ein besonderes Interesse beansprucht die schöne Musterung des Sammtstoffes, die durch eine künstliche Abscherung des aufstehenden Sammts herbeigeführt worden ist und nicht durch heisse Pressungen, wie wohl irrthümlich angenommen wird. Sowohl dieser dessinirte Rothsammt, als auch die Figurenstickerei rühren offenbar aus dem letzten Viertel des XV. Jahrhunderts her.

Noch machen wir auf eine dritte und letzte Casel aufmerksam, deren Unterstoff aus blauem Sammt besteht und die auf einem breiten Kreuzesstabe *à or battu,* wie die mittelalterlichen Schriftsteller es nennen, gestickt ist. In der mittlern Kreuzesvierung erblickt man die Aufnahme der allerseligsten Jungfrau von dienenden Engeln umgeben im feinsten Plattstich gestickt. In dem untern Kreuzesbalken befindet sich ebenfalls in 2 und 2 zusammengefügten Goldfäden im feinsten Plattstich gestickt als figurenreiche Scene die Beschneidung des Heilandes und unten die Anbetung der h. Dreikönige. Auch der vordere Stab dieses Messgewandes, der heute sehr beschädigt und in seinen figürlichen Darstellungen kaum mehr erkennbar ist, lässt einige Darstellungen aus der Jugendgeschichte des Heilandes wahrnehmen. Es lässt sich nicht verkennen, dass die in Rede stehende äusserst kostbare, aber durch den Zahn der Zeit sehr entstellte Goldstickerei bereits aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts herrührt und dass diese zarten figuralen Bildwerke zu jenen *haut-lisse* und Goldstickereien gehören, die in der Hauptstadt des alten Flanderns zu Arras durch die blühende Zunft der *brodeurs d'Arras* angefertigt wurden. Aehnliche Bildstickereien, die wir in italienischen Kathedralen noch vielfach angetroffen haben, nennt man heute noch um ihr Herkommen zu bezeichnen einfach: *Arracci.*

Verloren gegangene Kleinodien und Kunstwerke der ehemaligen Abtei von St. Pantaleon.

Die Stiftung der Benedictiner-Abtei St. Pantaleon, welche unstreitig die angesehenste und begütertste der Erzdiöcese Cöln war, fällt in die Mitte des X. Jahrhunderts. Diese Abtei, die anfangs noch ausserhalb der Mauerringe des alten Cöln lag, hatte das Glück in den ersten Jahrhunderten ihrer Gründung mächtige Förderer und Gönner zu zählen; ausser dem Bruder Otto's II., dem Erzbischofe Bruno, der auch nach seinem 965 erfolgten Tode in der von ihm erbauten Abteikirche seine irdische Ruhestätte fand, ist auch die Gemahlin Otto's II., die griechische Prinzessin Theophania, als besondere Gönnerin und Wohlthäterin von St. Pantaleon zu betrachten. Auch mehrere Aebte dieses berühmten Benedictiner-Stiftes zeichneten sich durch hohen Kunstsinn und Gebefreudigkeit vortheilhaft aus. Es ist also nicht zu verwundern, dass seit der Gründung der Schatz von St. Pantaleon durch kunstreiche und werthvolle Geschenke ansehnlich vermehrt wurde. Nur noch wenige Ueberreste des Reliquienschatzes von St. Pantaleon hat die Erbin der ehemaligen Abteikirche, die jetzige Pfarrkirche von St. Maria in der Schnurgasse in Besitz genommen; diese wenigen Ueberreste jedoch lassen hinsichtlich der Form und der artistischen Austattung hinlänglich ermessen, von welcher Bedeutung der ehemalige Schatz der in Rede stehenden Abteikirche gewesen sein muss, ehe er den Vandalen des neunzehnten Jahrhunderts zur Zerstörung preisgegeben wurde. Dank dem emsigen Forscherfleisse unseres Vorgängers Gelenius sind wir heute in der Lage hier im Anhange berichten zu können, wie gross die Zahl jener Reliquien- und Kleinodienschätze war, die noch in der letzten Hälfte des XVII., und ohne allen Zweifel bis zum Anfange des XIX. Jahrhunderts der Stiftung des grossen Bruno zum auszeichnenden Schmucke gereichten. Wir lassen an der Hand des gedachten kölnischen Chronisten die numerische Aufzählung der gegenwärtig verschwundenen Kunstschätze von St. Pantaleon folgen und heben hier Eingangs hervor, dass der Metallsucht der sogenannten Patrioten im Anfange unseres aufgeklärten Jahrhunderts leider auch jenes Meisterwerk der Goldschmiedekunst und des Metallgusses unwiederbringlich verfallen ist, das der IX. Abt von St. Pantaleon Herimanus Graf von Zuepften seiner Kirche als grossartiges Geschenk im Beginne des XII. Jahrhunderts verehrt hat; es war das eine mit Gold, Edelsteinen und Schmelzwerken reich verzierte *corona luminaria,* die in Gestalt der Lichterkrone Friedrich Barbarossa's in Aachen, vorstellend das himmlische Jerusalem, im Langschiffe von St. Pantaleon schwebend befestigt war. Diese Polycandela des Abtes Herimanus († 1121) zeigte ähnlich wie die betreffenden Kronleuchter, die heute noch in Hildesheim und im Münster zu Aachen sich vorfinden, auf den glatten Flächen ihrer weiten Peripherie Inschriften in leoninischen Versen, worin der Gedanke ausgesprochen ist, dass diese Lichterkrone das h. Sion mit seinen 12 Thoren von Gemmen und Edelsteinen erbaut in seinem überirdischen Glanze versinnbildlichen soll.

Diese Inschrift lautet nach Gelen:

Has inter gemmas Hermannus fulgeat Abbas,
Hoc opus Ecclesiae qui mira contulit arte:
Nam muros, portas et turres atque plateas
Quae dilecta Deo gemmis ornatur et auro.
Hinc lapides vivi pressura, caede politi
Aptantur merito virtutis ordine certo.
Surgit in excelsis urbs inclyta, visio pacis
Sorte locis iusta Christus disponit in illa
Ipsaque pulchra fide, dives spe, fortis amore
Sicut sponsa viro, coelesti jungitur auro.
Hinc stabiles muri, lapides ejus pretiosi
Structurae ratio loquitur, praesentis et ordo:
Haec est illa fide, quam fundavere Prophetae,
Quae per Apostolicas pandit sua moenia gemmas
Hierusalem structam sanctis in montibus Urbem
Hinc super aptantur vigiles, urbemque tuentur.

Im engeren Schatze von St. Pantaleon bewunderte man bis zum Tage der französischen Revolution ferner ein grosses griechisches Kreuz, welches mit reichen Goldblechen und Edelsteinen umkleidet in seinem Innern eine namhafte Partikel vom h. Kreuze umschloss. Dieses kostbare Reliquiar war bei der Einnahme von Byzanz im Jahre 1208 durch die Lateiner von einem Grafen Henricus de Ulmene in das Abendland überbracht worden und gehörte ehemals als kostbares Kleinod der Justinianischen Basilica der h. Sophia in Constantinopel an. Dieses werthvolle Kreuz war durch den Abt Albertus von Kloster Laach dem Schatze von Pantaleon mit andern Reliquien übersandt worden. Auf diesem griechischen Reliquiar war zur Erinnerung an seine Uebertragung in das Abendland folgende Inschrift eingravirt worden:

Vir meritis clarus Henricus in Ulmene natus
Contulit hoc lignum nobis veneramine dignum,
Quod Graecis victis advexit partibus istis.
Albertus claustro quo tempore praefuit auro
Sic exornavit Deus hoc quod glorificavit.

Ausser diesem griechischen Reliquienkreuze aus der Sophienkirche in Constantinopel ersah man in dem *thesaurus sacer* von St. Pantaleon 4 verschiedene in vergoldetem Silber als Brustbilder gestaltete *hermae*, die wahrscheinlich eine ähnliche decorative Ausstattung zeigten, wie das Pectoralbild von St. Cunibert, das wir in der II. Lieferung dieses Werkes unter Nr. 51 Tafel XIII. Fig. 51 bildlich veranschaulicht und beschrieben haben. In diesen 5 *capita pectoralia* waren Theile von dem Schädel verschiedener Heiligen aufbewahrt.

Auch 2 Reliquiarien in vergoldetem Silber in Form eines Unterarms befanden sich im Schatze von St. Pantaleon mit Theilen von den Armschenkeln des h. Bartholomaeus, des h. Sebastianus und des h. Vincentius in verwandter kunstreicher Fassung,

wie jene *brachialia* im Schatze von St. Gereon, welche wir auf Taf. II. der I. Lieferung Fig. 7 und 8 im Bilde näher veranschaulicht haben.

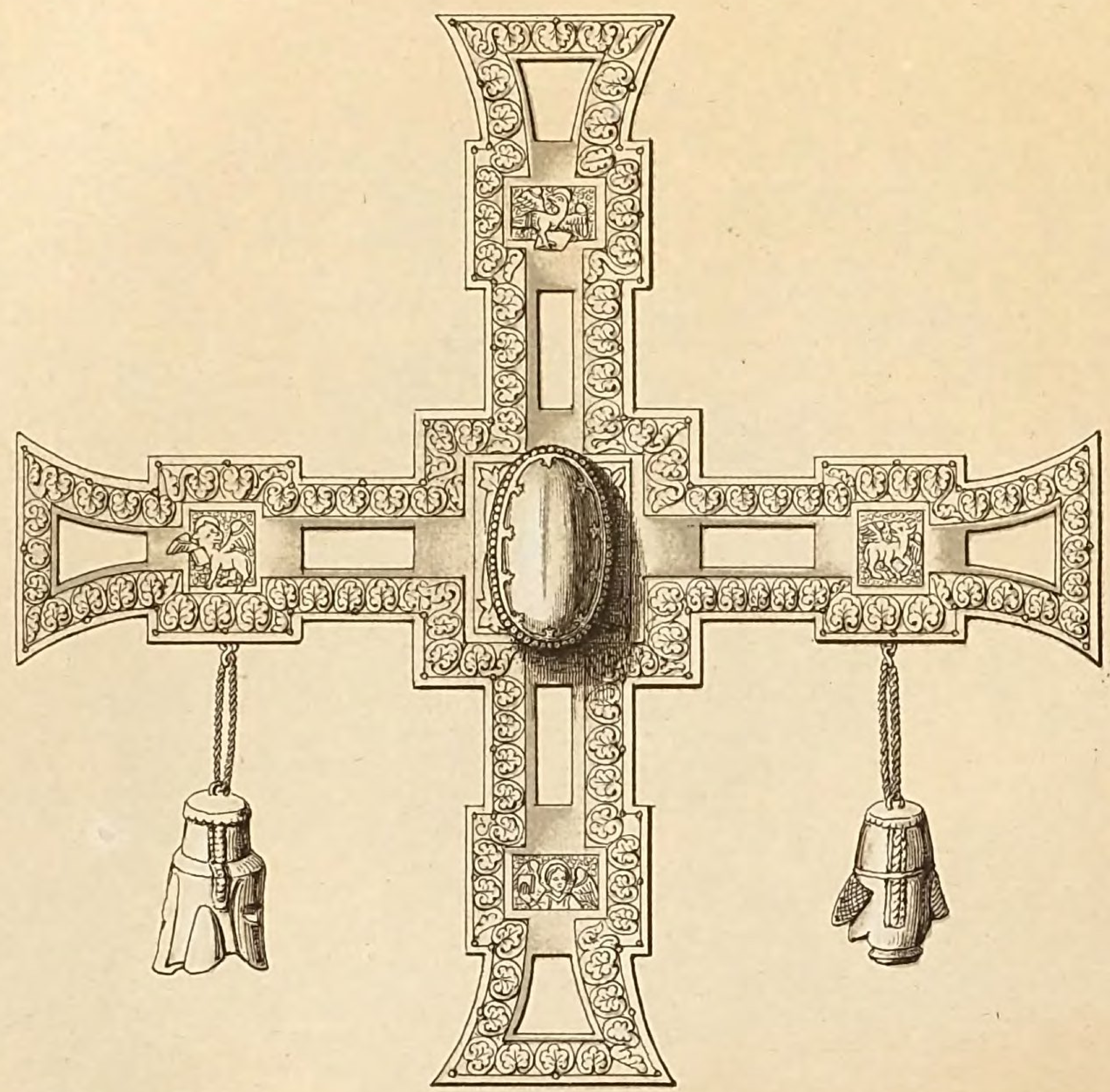
Ausser den vorbenannten Reliquiarien in kunstreicher Ausstattung fanden sich noch in der Schatzkammer von St. Pantaleon vor: 13 in Bezug auf Gestalt, Form und künstlerische Fassung merkwürdige Reliquienbehälter, die Gelen mit dem Collectivnamen *hierothecae* benennt und die in einem alten Manuscript als Heiligthumskasten unter näherer Verzeichnung ihres ehrwürdigen Inhalts namentlich angeführt sind.*)

*) Wir verdanken dieses interessante Manuscript, das als Abschrift eines älteren gegen Anfang des XVII. Jahrhunderts angefertigt worden ist, der entgegenkommenden Freundlichkeit des Herrn Buch- und Verlagshändlers Eisen, der uns dasselbe zur freien Benutzung zugestellt hat. Die Ueberschrift dieses Manuscriptes ist folgende: „*Descriptio Celeberrimae Metropolitanae Electoralis Hujus Eclesiae Coloniensis uti etiam Collegiatarum, Abbatialium Caeterarumque parochialium respective Eclesiarum nec non Sanctissimarum Reliquiarum in hac tam famosa vereque Augusta Agrippina civitate Colonia ad Rhenum sita Existentium.*

St. Maria in der Schnurgasse u. St. Severin.



112.



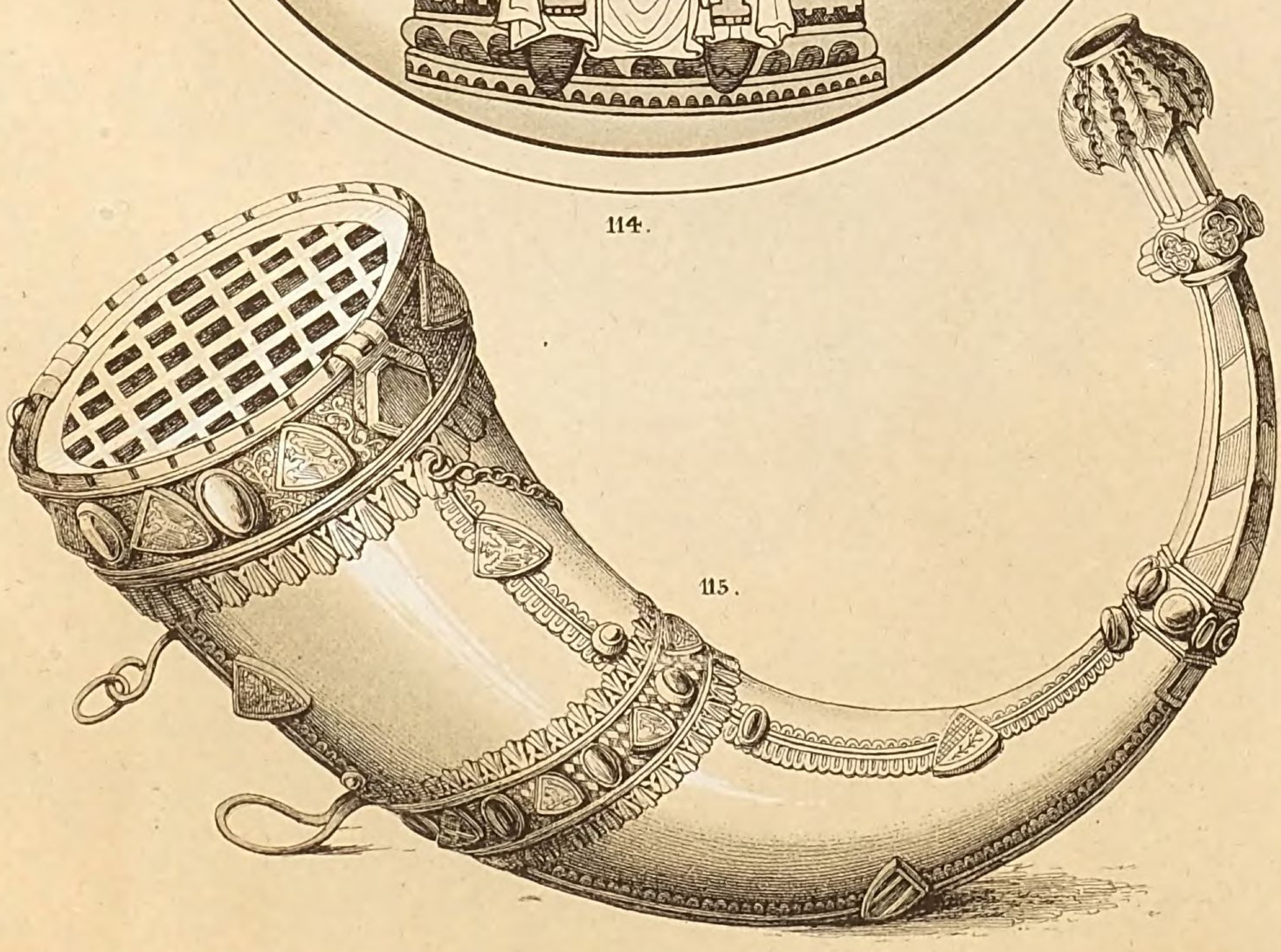
113.

Weber & Deckers lith. Cöln.

Aus St. Severin.



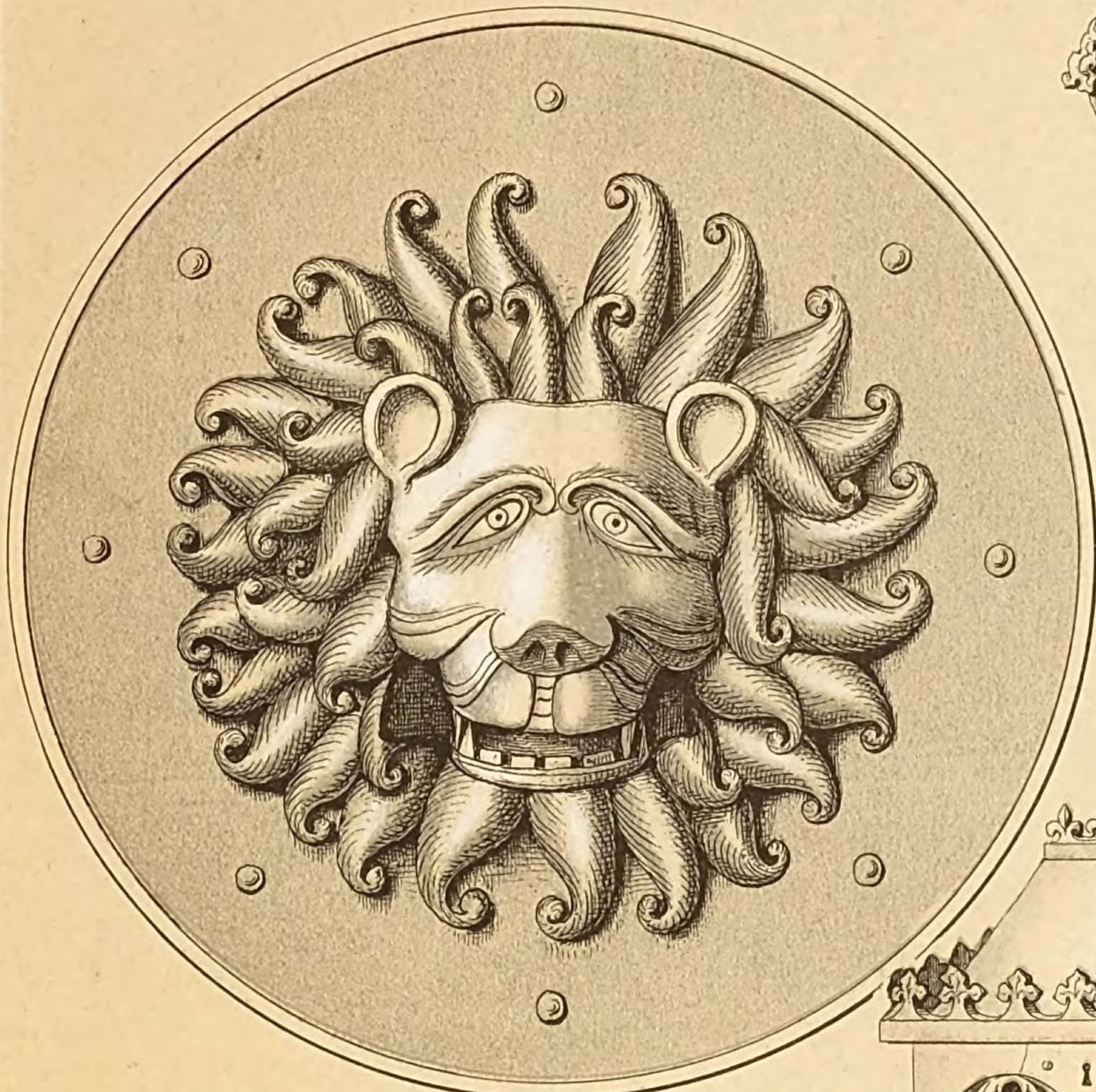
114.



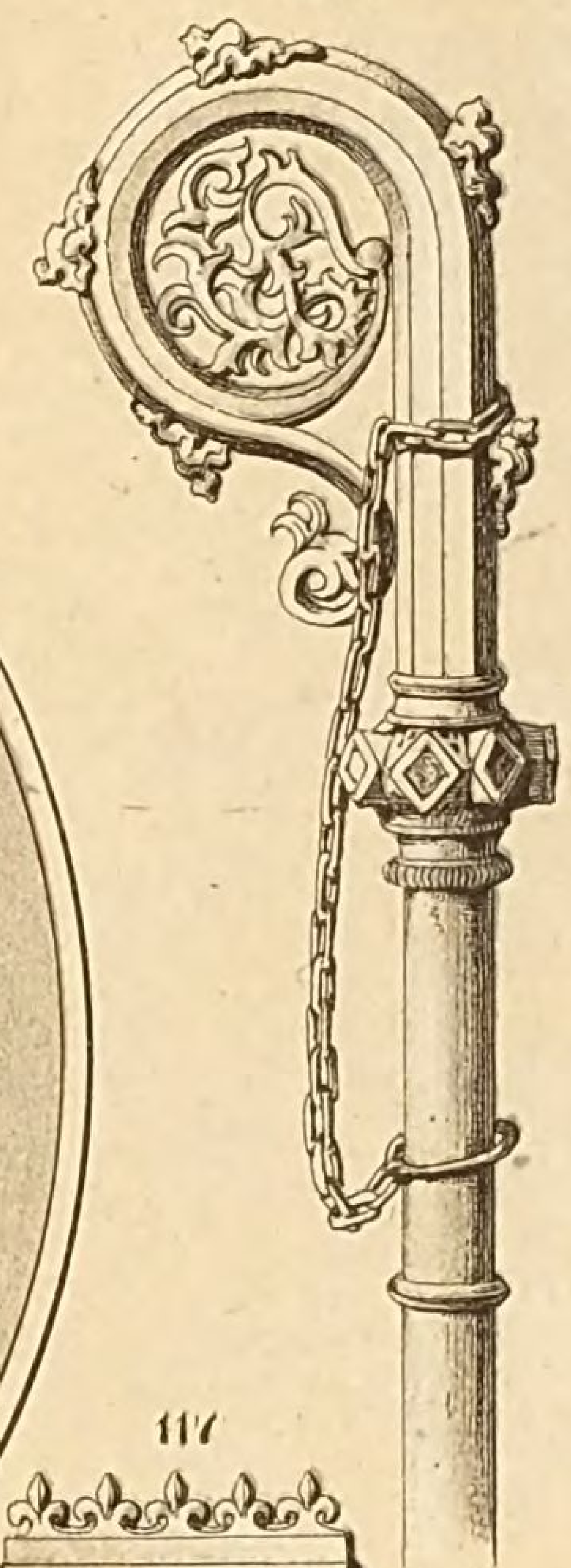
115.

Weber & Deckers lith. Cöln.

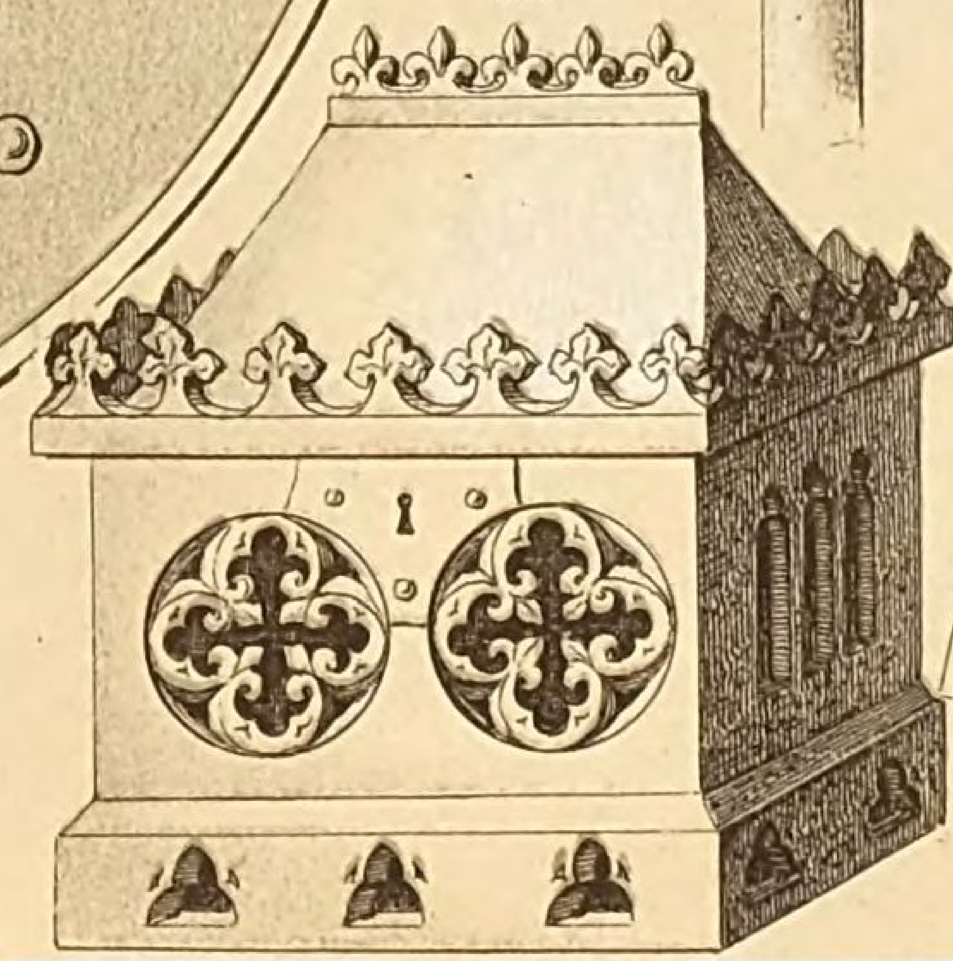
St Severin.



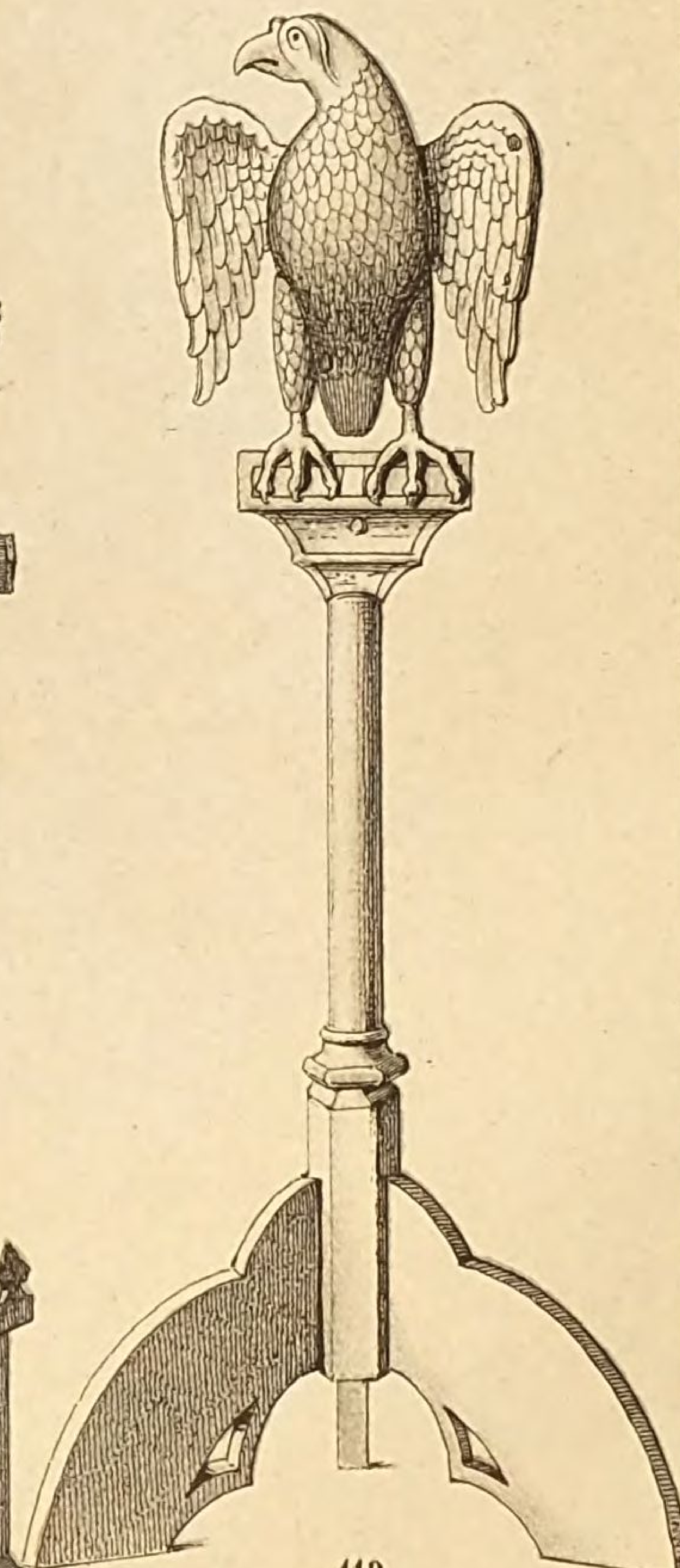
118.



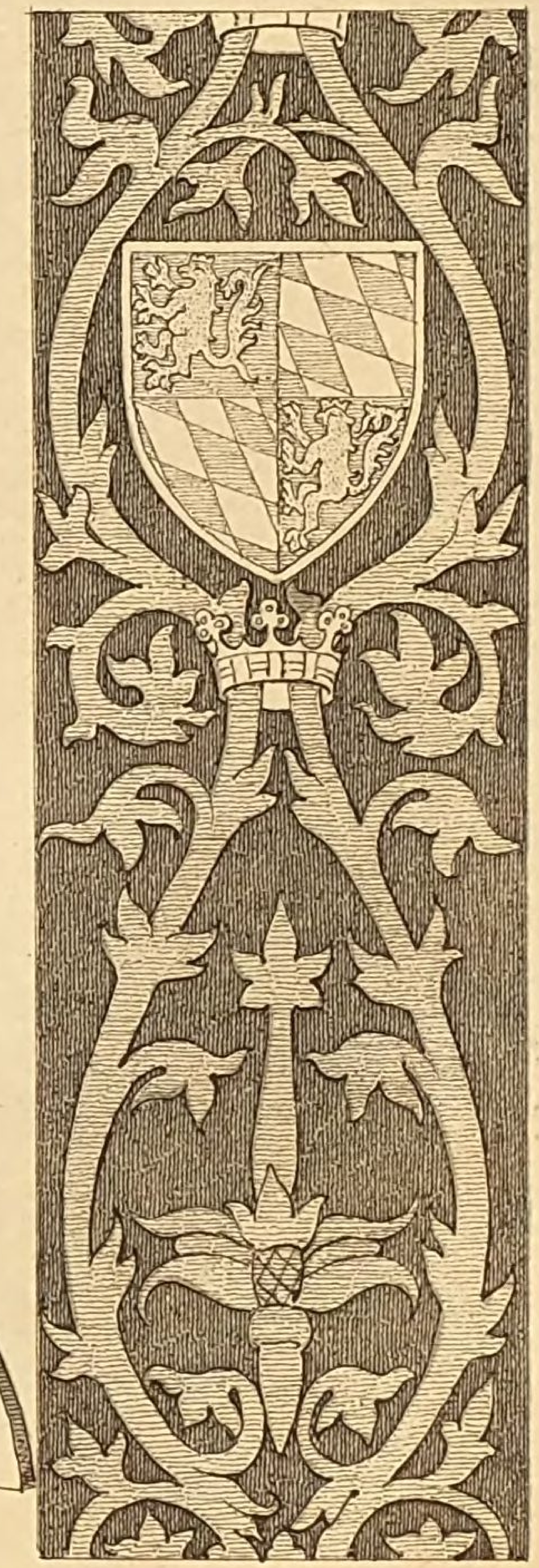
116.



117



119.



120.

Weber & Deckers lith. Cöln.

St. Severin.

Kunstwerke des Mittelalters daselbst.

Seite

113) Crux stationalis in vergoldetem Kupfer mit geschnittenen Krystallen. XII. Jahrhundert. Taf. XL. Fig. 113 3

114) Sitzendes Bild des h. Severinus. Eine Schmelzarbeit in Zellenemail auf Goldblechen. XII. Jahrhundert. Taf. XLI. Fig. 114 5

115) Horn des h. Cornelius mit kunstreichen Beschlägen. XIV. Jahrhundert. Taf. XLI. Fig. 115 . 6

116) Krümme eines bischöflichen Stabes in Silber. XV. Jahrh. Taf. XLII. Fig. 116 8

117) Ein Reliquiar in vergoldetem Holze. XIV. Jahrh. Taf. XLII. Fig. 117 . 9

118) Thürbeschlag in Form eines Löwenkopfes. XII. Jahrh. Taf. XLII. Fig. 118 10

119) Lectorium, ein Messingguss in Gestalt eines Raben. XIV. Jahrhundert. Taf. XLII. Fig. 119 . 11

120) Figur- und Ornamentstickereien von Dalmatiken herrührend. XIV. Jahrh. Taf. XLII. Fig. 120 . 12

Ehemaliger Schatz der Stiftskirche von St. Severin 13

113.

Processionskreuz

in vergoldetem Kupfer.

Länge 44½ Centimeter; Breite 42½ Centimeter. XII. Jahrhundert.

Wie wir an anderer Stelle dieses Werkes hervorgehoben haben, finden sich in den Sacristeien Kölns alle Formen, die bei den *cruces stationales* ehemals gebräuchlich waren, so ziemlich vertreten. Nicht leicht aber wird sich am Rheine gegenwärtig noch ein solches erhalten haben, das hinsichtlich seiner originellen Anlage mit dem vorliegenden Kreuz von St. Severin in Vergleich gestellt werden könnte. Wir glauben annehmen zu dürfen, dass die Form dieses Kreuzes im Mittelalter nicht vereinzelt da stand und dass dieselbe sich an eine ältere überlieferte anschloss. Wie ein Blick auf die beiliegende Abbildung es klar macht, ist der innere Theil aus Quadraten und Rechtecken in Weise eines griechischen Kreuzes mit gleich langen Balken zusammengesetzt. Eine grössere Vierung als Mittelstück von 10 Centimeter im Quadrat bildet den innern Kern, mit welchem 4 kleinere Quadrate als Ausmündung der Querbalken in Verbindung gesetzt sind. Diese Verbindung wird durch kleinere Metallstreifen in Form von durchbrochenen Bändern erlangt. Auf diesen 4 Quadraten erheben sich gleichsam als ornamentale Ausmündung und Verzierungen, die Fortsetzungen und der erweiterte Abschluss jener durchbrochenen Bänder, die von der mittlern Vierung ausgehen und nach einer kleinern Ausladung einen geradlinigen Abschluss finden. Die äussere Umrandung dieses byzantinisirenden Kreuzes ist auf allen Seiten gleichmässig mit einem eingravirten spätromanischen Blattornament verziert, das mit dem Ausgange des XII. Jahrhunderts häufig in ähnlichen Metallarbeiten anzutreffen ist. Die innere Fläche der Quadrate, die als Abschluss sich an jedem Querbalken befinden, zeigt auf der innern Füllung eine mit dem Punzen eingetriebene Körnung, innerhalb welcher, in starken Contouren eingravirt, die symbolischen Zeichen der 4 Evangelisten ersichtlich sind. In dem mittlern Quadrat erhebt sich von einer filigranirten reichen Einfassung in Gold *(lectulum)* umgeben ein ovallänglicher Krystallpasten in der grössten Länge von 5½ Centimeter, der im Innern eine nicht unbedeutende Partikel vom h. Kreuz umschliesst. An den eingefassten Steinen des Lotharkreuzes zu Aachen, dessgleichen auch an dem reichen Steinschmuck der deutschen Kaiserkrone findet man eine ähnliche Fassung von Goldfiligranen, die vermittelst einer rundbogigen kleinen Arcadenstellung auf einer Unterfläche *à jour* ange-

bracht ist. Diese eigenthümliche Anlage des *lectulum*, die auf eine Freistellung und Durchbrechung des Hintergrundes berechnet zu sein scheint, hat in uns die Vermuthung aufkommen lassen, dass dieser grosse geschliffene Krystall mit seiner kostbaren Fassung in Goldfiligran ursprünglich nicht dazu bestimmt war, die Vierung des vorliegenden Kreuzes zu schmücken, sondern dass er als hervorragendes Ornament vielleicht in einem der Giebel des St. Severinusschreines prangte. Diese Vermuthung wird dadurch noch zu grösserer Gewissheit erhoben, da es sich zeigt, dass die Partikel vom h. Kreuze mit der modernen darum befindlichen Goldkordonirung und der Inschrift *de ligno dom.* erst in neuerer Zeit mit der rothseidenen Unterlage in das vorliegende Kreuz übertragen worden ist. Als selten vorkommendes Ornament erblickt man ausserdem an Kettchen freischwebend und zwar an den beiden Querarmen befestigt 2 kleine Phiolen in Bergkrystall geschnitzt. Diese Phylakterien in ziemlich roher Sculptur tragen eine verschiedene Form zur Schau, indem das eine fast die Formbildung eines Fisches zeigt, das andere jedoch mehr als kleinere Flasche mit 4 Ständern, wovon gegenwärtig 2 abgebrochen sind, sich zu erkennen gibt. Wir erinnern hier im Vorbeigehen daran, dass im Schatze zu Quedlinburg mehrere Sculpturen in Krystall als Reliquienbehälter sich vorfinden, die mit den eben gedachten Phylakterien Aehnlichkeit haben. In welcher Weise die hintere Seite dieses Kreuzes ehemals künstlerisch verziert war, lässt sich nicht ermitteln, dessgleichen auch nicht, ob die eben beschriebene Seite des Kreuzes ehemals als reichere vordere Seite oder als Rückseite gedient habe. Der untere Metallzapfen, der als Zunge sich zuspitzt, scheint anzudeuten, dass unser Kreuz ehemals beweglich gehalten war, nicht nur zum Einlassen in eine Tragstange, sondern auch zum Einlassen in ein Fussstück. Der heute mit demselben in Verbindung gebrachte Fusssockel aus Eichenholz in Gestalt eines Pelikan gibt sich als ein Werk aus dem Schluss des XVII. Jahrhunderts zu erkennen, während jedoch 2 Medaillons in Perlmutter geschnitzt, mit Darstellungen aus dem Ausgange des Mittelalters sich auf demselben befinden. Das eine mit Durchbrechungen veranschaulicht die Verkündigung, das andere grössere die Kreuzigung des Heilandes. Schliesslich bemerken wir, dass das eben besprochene Kreuz, welches in seinen ornamentalen Einzelheiten als ein Werk des XII. Jahrhunderts angesehen werden muss, in seiner äussern Anlage und in seinen Durchbrechungen als eine Parallele aufgefasst werden kann zu jenem merkwürdigen Kreuz, das als schwebende *corona luminaria*, wenn auch in grösserer Ausdehnung, sich im Dome von St. Marcus in Venedig findet.

114.

Der Reliquienschrein

mit den Gebeinen des h. Severin.

Länge 1 Meter 46 Centimeter; Breite 51 Centimeter; grösste Höhe 92 Centimeter. XII. Jahrhundert.

Den Berichten älterer Schriftsteller zufolge soll der Reliquienschrein des h. Severin, aufbewahrt in der Kirche gleichen Namens zu Köln, hinsichtlich seiner entwickelten Form und des Reichthums des Materials nach dem Dreikönigsschrein der kostbarste und ansehnlichste unter den vielen h. Schreinen des ehemaligen Kölns gewesen sein. Obschon in einer aufgeregten Zeit zu Anfang dieses Jahrhunderts bei dem Anrücken der Franzosen fast sämmtliche Zierrathen und kostbaren Umkleidungen der innern hölzernen Truhe gewaltsam entfernt worden sind, so lassen doch einzelne Ueberreste von eingeschmelzter und filigranirter Arbeit deutlich erkennen, dass die obengedachte Tradition ihre volle Berechtigung habe. Namentlich lässt ein prachtvolles *monile* in Email in einem grössten Durchmesser von 11 Centimeter gegenwärtig noch einen nicht gewagten Schluss über die Technik und die compositorische Beschaffenheit der emaillirten Darstellungen ziehen, welche ehemals in grösserer Zahl die Flächen des Severinuskasten zierten. Wie am Schreine der h. 3 Könige, der ebenfalls durch 4 emaillirte Plättchen auf goldener Unterlage in Zellenschmelz *(émail cloisonné)* verziert ist, so zeigt noch gegenwärtig der seines Schmuckes vollständig entkleidete Severinusschrein in dem breiten Ziergiebel an seiner vordern Schmalseite das, in einem Rundmedaillon von Gold, in Zellenschmelz glänzende Bild des h. Severinus, sitzend auf einer reich verzierten *sella,* welche mit einem gelb und weiss gemusterten Kissen *(pulvinar, cussinum)* bedeckt ist. Die Füsse sind mit dunkel purpurrothen Sandalen bekleidet; als Untergewand trägt der Heilige eine faltenreiche Albe, auf derselben zeigen sich, unter der bischöflichen Tunicella hervorreichend, 2 ausmündende Fusstheile einer blauen Stola mit einer quadratisch länglichen Erweiterung der Enden. Darüber befindet sich eine hellblaue Dalmatica, die mit einem gelben breiten Saume, *praetexta,* an dem untern Rande, sowie auch an den Seiteneinschnitten verziert ist. Ueber der Dalmatica erblickt man die faltenreiche *casula* oder *planeta* von dunkelblauer Farbe, die, in der alten Form, ohne Einschnitt, die Beschaffenheit der ältern *campanula* zeigt. Ueber der *casula* befindet sich das erzbischöfliche Pallium in weisser Farbe, das, in Quadraturen abgetheilt, in jedem einzelnen Viereck ein schwarzes Kreuz erkennen lässt. Die Linke des Heiligen hält ein *evangeliarium,* während er in der Rechten das erzbischöfliche *pedum* hat, dessen *curvatura* vorschriftmässig nach Aussen gewendet ist. Das bärtige Haupt ist mit einem grossen Heiligenschein umgeben, aber nicht mit der *mitra* bedeckt. Zur rechten Seite des Hauptes der sitzenden bischöflichen Figur liest man in romanischen Versalbuchstaben in eingelassenem dunkelblauen Schmelz die Inschrift: *Sanctus Severinus,* und auf der andern entgegengesetzten Seite *archiepiscopus.*

Als ausfüllende kreuzförmig gebildete Ornamente befinden sich unten und oben noch 4 ebenfalls in durchsichtigem Schmelz vielfarbig eingelassene Verzierungen. Ausser diesem grossen *monile* in dem seltenen Zellenschmelz ersieht man auf dem untern breiten Sockel des Reliquienkastens noch 4 quadratisch längliche Belegplättchen, deren Flächen mit Goldfiligranen und gefassten Edelsteinen ausgefüllt sind. Ferner haben sich noch auf dieser Plinte 2 kleinere eingeschmelzte Ornamente erhalten, die ein vielfarbiges, mattes Füllungsschmelz *(émail champlevé)* erkennen lassen, das in seiner Composition und in seinen Farbtönen deutlich auf seinen Ursprung von kölnischen Schmelzwirkern hinweist. Als letztes Ueberbleibsel vom ehemaligen Reliquienschrein des h. Severinus findet sich endlich noch ein kleines Kreuz aus Goldblech mit Filigranirungen und gefassten Edelsteinen, das in künstlerischer Beziehung sonst nichts Auffallendes hat. Der Schrein hat seine heutige kunstlose Zusammensetzung erst am Anfange der zwanziger Jahre gefunden und lässt in seiner verfehlten gothisirenden Form doppelt das Verschwinden des ältern Reliquiars empfinden, welches als ein Meisterwerk der kölnischen Goldschmiede- und Schmelzkunst aus dem Beginne des XII. Jahrhunderts, den erhaltenen eben beschriebenen Ueberresten zu Folge, zu betrachten war.

115.

Horn als Reliquiar

mit reichen silbervergoldeten Beschlägen und Einfassungen.

Grösste Spannweite des Hornes 28 Centimeter; Durchmesser der obern Ausmündung 10 Centimeter.
XIV. Jahrhundert.

In den grössern Kirchenschätzen des christlichen Abendlandes sind gegenwärtig noch trotz der Verwüstungen aus dem Schlusse des vorigen Jahrhunderts eine Menge reich verzierter Hörner in ähnlicher ornamentaler Ausschmückung wie das vorliegende anzutreffen. Dieselben dienen jetzt sämmtlich zu liturgischem Gebrauche, mögen aber ursprünglich einem profanen Zwecke gedient haben. So sahen wir noch kürzlich im Schatze der Kirche des h. Servatius zu Mastricht mehrere ähnlich verzierte Hörner, die Reliquien enthalten. Auch im Schatze der Metropolitankirche zu Gran in Ungarn fanden wir 3 grössere Hörner, aus derselben Epoche wie das vorliegende, die in der Charwoche als *vasa chrismalia* * benutzt werden. Offenbar hat das vorliegende *cornu* ehemals zu andern Zwecken als zur Aufhebung von Reliquien gedient, denn nicht nur sind von einer unfähigen

* Hierzu vergleiche unsere Beschreibung des Graner Domschatzes mit vielen Abbildungen im 4. Bande der Mittheilungen der K. K. Commission zur Erhaltung der Baudenkmale Wien, 1858.

spätern Hand die 2 Fussständer auf eine wenig künstlerische Weise unschön hinzugefügt worden, sondern auch der obere silberne Deckverschluss, der in seinen quadratischen Durchbrechungen einzelne Reliquien sichtlich werden lässt, ist eine Zuthat des XVI. Jahrhunderts, die mit der primitiven kunstreichen Randverzierung des Hornes durchaus nicht harmonisch im Einklang steht. Aehnlich wie die reichverzierten Trinkhörner, die ehemals als stattliche Aufsätze auf Schautischen bei Trinkgelagen aufgestellt zu werden pflegten, und die sich gegenwärtig in der königlichen Kunstkammer zu Dresden und anderswo noch vorfinden, wird auch das vorliegende Reliquienhorn an 2 verschiedenen Stellen, nämlich in der Mitte und an der obern Ausrandung mit kunstreich ciselirten silbervergoldeten Bandstreifen eingefasst, die dem Gefäss zu nicht geringer Zierde gereichen. Die obere breite Randeinfassung zeigt in einer streifenförmigen Vertiefung gefasste Edelsteine, theils Amethyste theils Rubinen, die jedesmal mit erhaben aufliegenden Wappenschildern abwechseln. Diese heraldischen Schilde, die in ihrer ältern strengern Form an die Tage Kaiser Karls IV. erinnern, geben auf eingeschmelztem Tiefgrund verschiedene Thierzeichen zu erkennen, welche auf das Herkommen dieses interessanten Hornes aus königlichem und fürstlichem Besitze schliessen lassen. In dem obern breiten Rande erblickt man auf dem ersten Wappenschilde das heraldische Abzeichen der Krone Böhmens, nämlich den aufrecht stehenden gekrönten Löwen in Gold mit doppelt gespaltenem Schweif auf roth eingegossenem Schmelz. Daneben ersieht man das Wappenschild Bayerns, die rautenförmigen Würfel auf blau emaillirtem Felde. Auch die goldenen Lilien auf blau emaillirtem Felde, die heraldischen Abzeichen Frankreichs, kommen in einem Wappenschilde dieser Randvertiefung vor. Dessgleichen der einköpfige goldene Adler auf rothem Feld und noch einige andere frühgothische Wappenschilder, deren Deutung einem erfahrenen Heraldiker in späterer Zeit überlassen bleiben mag. Wir bemerken nur noch, dass ausser den 4 ebengedachten näher bezeichneten noch 4 andere Wappen mit Thier-Emblemen an dem obern Rande vorkommen. Auch der mittlere Theil des Hornes, dessen stoffliche Beschaffenheit sich als ein kurzes Kuh- oder Büffelhorn zu erkennen gibt, ist mit einem umfassenden ornamentalen Bandstreifen von vergoldetem Silber umschlungen, der eine ähnliche Verzierung und Ausbildung hat, wie die obere, reiche Einfassung des Randes. Auffallend und bezeichnend ist es, dass, wenn auch in kleinerem Umfange sich an diesem mittlern Umfassungsbande in der Vertiefung des Randes jene Wappen mit denselben heraldischen Thierzeichen vorfinden, die auch auf dem obern ersichtlich sind. Gleichwie unser *cornu sufflatile* mit 2 umfassendeu Bandstreifen der Breite nach geschmückt ist, so hat der Goldschmied es auch der Länge nach mit 3 einfassenden Bandstreifen kunstreich ausgestattet, die eine einfache Verzahnung zeigen und ebenfalls wieder durch erhaben aufliegende Wappenschilder verziert sind. Auf der untern Spitze des Hornes erhebt sich in vergoldetem Silber ein kleiner ornamentaler Aufsatz, der auf seinem obern sich verjüngenden Knaufe mit Vierpassröschen ein reich verziertes Mundstück trägt. Dasselbe ist aus 8 über einander geschobenen Eichenblättern gebildet, die eine trichterförmige offene Röhre umfassen. Die Art und

Beschaffenheit dieses obern Aufsatzes als Mundstück besagt deutlich, dass das Horn ehemals nicht einem kirchlichen, sondern einem profanen Zweck bestimmt war. Im Hinblick auf die vielen Wappen, die hier nicht als bedeutungsloses Ornament vorkommen und in Betrachtnahme des bequem eingerichteten Mundstückes zum Blasen, möchten wir hier die nicht gewagte Hypothese aufstellen, dass dieses zierliche Blasinstrument als Hifthorn in jenen Tagen des blühenden Ritterthums benutzt worden ist, als im Abendlande Fürsten und Grafen mit zahlreicher Dienerschaft sich am edlen Waidwerk vergnügten und der damals so beliebten Falkenjagd oblagen. Noch weisen wir darauf hin, dass auf der untern Bauchung des Hornes ausser den vielen kleinen Wappenschildern sich noch ein grosses Wappen vorfindet, das, von einem breiten ornamentalen Rand umfasst, auf goldenem Fond ein Pflanzenornament zu erkennen gibt. Neben diesem grössern Hauptwappen erblickt man ein kleines silbervergoldetes Spruchband, auf welchem in gothischer Minuskelschrift folgender eingravirter Spruch zu lesen ist: *„mitz willen“*. Vergleicht man dieses formschöne Horn mit dem Jagdhorn in geschnitztem Elfenbein, das sich gegenwärtig in reicher Ausstattung in der herzoglichen Kunstkammer des Schlosses Friedenstein zu Gotha vorfindet,*) zieht man ferner noch in Betracht die ähnlich gestalteten Hörner zum Gebrauche auf der Falkenjagd, wie sie gegenwärtig noch in öffentlichen und Privatsammlungen vorkommen, so wird man nicht nur zugeben müssen, dass das vorliegeude Blasinstrument in den Tagen Kaiser Karls IV. des Luxemburgers Entstehung gefunden hat, sondern dass es ursprünglich für die *ars venandi* angefertigt und erst später für die Aufbewahrung von Reliquien in kirchlichen Gebrauch gekommen ist.

116.

Bischofsstab, als Reliquienbehälter,

in Silber mit vergoldeten Ornamenten.

Länge 54 Centimeter; grösste Ausdehnung der Krümme $13\frac{1}{2}$ Centimeter.
XV. Jahrhundert.

Sowohl die einfache Beschaffenheit des in Rede stehenden *pedum*, als auch die kleine Dimension desselben, besagt deutlich, dass dasselbe niemals bei bischöflichen Functionen gebraucht wurde, sondern im ehemaligen Stifte von St. Severin dazu diente, in seiner untern Abtheilung einen Theil jenes Stabes, dessen sich der h. Severinus in seinen Lebzeiten bedient hatte, aufzubewahren. Diese Reliquie ist vermittelst einer Oeffnung am untern Theile der *canna* deutlich zu ersehen. Der Stab des h. kölnischen Erzbischofs scheint

*) Vgl. unsere Beschreibung und Abbildung dieses Hifthornes in dem Organ für christliche Kunst. Jahrgang 1859.

aus einer feinen Holzart mit starker Maserung bestanden zu haben. Das Reliquiar mit seiner obern *curvatura* ist aus Silberblech glatt und einfach gehalten. Nur der obere Aufsatz der Krümmung ist achteckig gebildet und zeigt dieselbe in ihrer Rundung ein verschlungenes Blattornament, wie es dem XV. Jahrhundert eigenthümlich ist. Auf dem äussern Rücken der Krümmung sind 5 getriebene Krabben in vergoldetem Silber aufgelöthet, ähnlich wie man sie in der Architektur häufig auf den Ziergiebeln über grössern Fenstern antrifft. Den reichsten Theil des vorliegenden Reliquiars bildet der mittlere Knauf, der als *pomellum, manubrium* die untere glatte Röhre überragt und aus dem die Krümme hervorgeht. Diesen silbervergoldeten Knauf umgeben stark vorspringende Pasten in rautenförmiger Stellung, die auf ihrer glatten äussern Fläche die Halbbilder verschiedener Heiligen, nämlich der allerseligsten Jungfrau, der h. Cornelius und Severinus, der h. Catharina und Margaretha und des h. Christoph in schwacher Gravirung erkennen lassen. Auch diese eingravirten Heiligenfiguren besagen, wie die obengedachten spätgothischen Pflanzenornamente, deutlich, dass dieses Werk gegen Schluss des XV. Jahrhunderts angefertigt worden ist. Sowohl dieser Stab als auch das vorhin beschriebene Horn, das ausser mehrern andern auch Reliquien der h. Cornelius und Cyprianus enthält, werden jeden Montag Morgen bei der h. Messe um 8 Uhr auf den Hauptaltar gelegt (daher auch der Name der Hörnchens-Messe), und werden dann den Andächtigen nach vollendetem Messopfer sowohl die Reliquien in dem sogenannten Horn des h. Cornelius, wie auch die vom Stabe des h. Severin zur Verehrung und zum Kusse dargereicht.

117.

Schrein

in vergoldetem Holz, Reliquien mehrerer Heiligen enthaltend.

Länge 27 Centimeter; Breite 19 Centimeter; Höhe 32 Centimeter. XIV. Jahrh.

Gleichwie sich in kölnischen Kirchen gegenwärtig noch eine grosse Zahl von *capita pectoralia, brachialia* vorfinden, in ähnlicher Form und Gestaltung, wie sie in der 1. und 2. Lieferung abgebildet sind, so haben sich auch mehrere kleinere Reliquienschreine in vergoldetem und versilbertem Holz daselbst erhalten, die in alten Inventaren meistens den Namen *scriniolae* führen. Auch der in Rede stehende Schrein, den wir unter Nr. 117 in verkleinertem Massstab abgebildet haben, dürfte als Typus betrachtet werden, in welchen einfachen und doch geschmackvollen Formen aus Holz man im XIV. und XV. Jahrhundert Reliquiarien zu gestalten pflegte. Auf einem in Spitzbogenform und einfachem Nasenwerk durchbrochenen Sockel erhebt sich der eigentliche rechteckig längliche Behälter, dessen beide Kopftheile durch

eine dreifache Fensterstellung durchbrochen sind, während die Langseite durch 2 durchbrochene Vierpässe belebt wird, deren vergoldetes Masswerk hinter Glasverschluss die Reliquien zur Anschauung gelangen lässt. Bekrönt wird das zierlich geformte Schreinchen durch eine durchbrochene Gallerie von gothischem Laubwerk; hinter diesem erhebt sich eine zeltförmige kleine Bedachung, die auf der obern Firste mit 6 Lilien verziert ist. In dem *thesaurarium* von St. Severin, welches als geräumiger Wandschrank an der Evangelienseite des Altars angebracht ist, sind heute ausser dem ebengedachten *scriniolum* wenige Reliquiarien mehr anzutreffen, die ahnen liessen, von welcher künstlerischen Beschaffenheit die ehemals hier aufgehobenen Gefässe gewesen sein mögen. Diesem Reliquienschrank gegenüber befindet sich an der entgegengesetzten Seite des Chores ein *sacrarium* zur Aufbewahrung der h. h. Eucharistie, das als reicheres Sculpturwerk der Renaissance erst gegen Schluss des XVI. Jahrhunderts angefertigt worden ist.

118.

Thürverzierung

in Form eines Löwenkopfes, Gusswerk des XII. Jahrhunderts.

Grösster Durchmesser 30 Centimeter; Höhe des getriebenen Kopfes 9 Centimeter.

Man liebte es in der romanischen Kunstepoche, nicht ohne symbolische Bedeutung, auf den Doppel-Thüren des Haupteinganges, meistens von zierlichen Beschlägen umgeben, stark vorspringende Löwenköpfe aus kräftigem Messingguss anzubringen. Diese Thierköpfe mit strenger Stylisirung der Mähnen hatten in der Regel auch den praktischen Zweck, dass durch den halbgeöffneten Rachen bewegliche Ringe von Messing durchgeführt waren, vermittelst deren als Handhaben die schweren Thüren leichter geschlossen werden konnten. Zahlreich sind an den primitiven Kirchthüren des XI. und XII. Jahrhunderts heute noch so geformte ornamentale Gusswerke anzutreffen. Wir verweisen im Vorbeigehen hier nur auf die Thierornamente an den karolingischen gegossenen Thürflügeln des Domes zu Aachen, an die prachtvollen Löwenköpfe auf den gegenwärtig leider modernisirten Thüren des Domes zu Mainz, auf die ähnlichen Verzierungen an den gegossenen Reliefthüren zu Hildesheim, einem Werke des grossen h. Bischofes Bernward, an die Löwenköpfe der Messingthüren des Domes zu Augsburg und die Thürflügel der Kirche von St. Zeno in Verona etc. etc. Zweifelsohne fanden sich diese überall vorkommenden Löwenköpfe auch als Thürverzierungen an mehreren ältern Eingängen romanischer Kirchen Kölns vor. Als Reminiscenz dieser ornamentalen Verzierungen des alten Kölns hatte sich bis in die letzten Zeiten an einem Thürflügel von St. Severin noch ein solches

Gusswerk erhalten, dessen Abbildung wir hier geben und das bei der Aufstellung einer neuen glatten Thür von kunstlosem Aeussern entfernt worden ist und jetzt in der Sacristei aufbewahrt wird.

119.

Lesepult

in Form eines Adlers, ein Gusswerk in Kupfer mit Spuren ehemaliger Feuervergoldung.

Grösste Höhe 53 Centimeter; Spannweite der Flügel 39 Centimeter. XIV. Jahrhundert.

In belgischen und rheinischen Kirchen haben sich als grossartige Gusswerke aus dem Schlusse des Mittelalters noch mehrere *pulpita* erhalten, die in alten Schatzverzeichnissen meistens *lectoria* genannt werden. So besitzt unter anderen die Liebfrauenkirche zu Tongern ein solches, zu welchem sich verwandte Analogien im Münster zu Aachen und (aus Altenberg stammend) in der Maxkirche zu Düsseldorf erhalten haben. Köln hat aus den Tagen des Mittelalters kein gegossenes *lectorium* mehr aufzuweisen, das in einer reichen architektonischen Anlage oben von einem Adler überragt wird. Allein in der ehemaligen Stiftskirche von St. Severin bewahrt man gegenwärtig noch ein *pulpitum*, das in einfacherer Form als bescheidene Parallele zu den ebengedachten Lesepulten aufgefasst werden kann. Es erhebt sich nämlich auf einer Säule, mit einer Abkantung im Sechseck nach Unten, das hohl in Kupfer gegossene Bild eines Adlers, der mit ausgespannten Krallen den capitälartigen obern Aufsatz der Rundsäule gefasst hält. Brust und Oberkörper desselben sind schuppenförmig gestaltet, um auf diese Weise das Gefieder anzudeuten. Die Flügel sind zur Hälfte ausgebreitet, damit Raum für die Auflegung des Evangelienbuches gewonnen werden kann. Leider ist gegenwärtig der gallerieartige Vorsprung der ehemals auf den ausgebreiteten Flügeln behufs der Auflage des *lectionariums* ruhte, verschwunden. Auch zeigt sich auf dem Rücken des Vogels eine grosse ovalrunde Oeffnung, vielleicht eine Andeutung, dass ehemals auf diesen Flügeln und auf dem Rücken des Adlers ein reich geformtes *pulpitum* mit Masswerkdurchbrechung ruhte, das diese Oeffnung so wie die ziemlich unfertig gearbeiteten obern Flügel grösstentheils verdeckte. Dieses *pulpitum* war wahrscheinlich durch Schrauben in jenen Oeffnungen befestigt, die sich an vier verschiedenen Stellen der beiden Flügel gegenwärtig noch vorfinden. Besonders charakteristisch hinsichtlich seiner Stylisirung ist der Kopf und der Schnabel des Adlers und zeigt sich an denselben am deutlichsten die Reinheit und technische Vollendung des Gusses. Da sich an dem Vogel keine sonstigen Ornamente zur Bestimmung der Zeitepoche seiner Entstehung erhalten haben, so dürfte es schwer sein mit einiger Sicherheit die Zeit des Gusses anzugeben. Nimmt man an, dass der untere Ständer von Holz mit seinem

breiten Dreifuss, der ein einfaches gothisches Nasenwerk zeigt, ursprünglich sei, und aus der Entstehungszeit des darauf befindlichen Gusswerkes herrühre, so dürfte das letztgenannte gegen Schluss des XIV. oder im Beginne des XV. Jahrhunderts als vollendetes *opus fusile* durch einen kölnischen Gelbgiesser gebildet worden sein.

120.
Mittelalterliche Figuren und Ornamentstickerei.

Das ehemalige *vestiarium* des Stiftes von St. Severin umfasste gewiss eine Menge von reich gestickten kirchlichen Ornaten, die von der gerühmten Kunstfertigkeit kölnischer Sticker und Wappenwirker Zeugniss abzulegen vermochten. Nach den Stürmen des letzten Jahrhunderts finden sich gegenwärtig nur noch wenige Stickereien an liturgischen Ornaten in den Gewandschränken von St. Severin vor, und die noch vorhandenen lassen kaum einen Schluss ziehen, welche Nadelwirkereien hier ehemals aufbewahrt waren. Es haben sich nur einige Figurstickereien in Plattstich als Ornamente von Kreuzen in einzelnen Messgewändern erhalten, die sowohl in der Composition als in der Ausführung hinsichtlich ihres künstlerischen Werthes nicht hoch anzuschlagen sind. Ein desto grösseres Interesse beanspruchen jedoch jene goldgestickten Stäbe (*aurifrisiae*) an zwei ältern Dalmatiken, deren Grundstoff aus figurirtem grünem Wollsammt besteht. Die eingepressten Muster in diesem Stoffe besagen deutlich, dass derselbe dem XVI. Jahrhundert angehöre, wo hingegen die gestickten Aurifrisien wenigstens um 250 Jahre älter anzusetzen sind. Diese Stabstickereien in Goldfäden sind auf einem jetzt in der Farbe sehr erloschenen rothen Sammt ausgeführt, der durch das Alter sehr gelitten hat. Die Goldstickerei selbst setzt sich als ein Laubgewinde in 2 Verästlungen gleichmässig in diesen Aurifrisien fort, und bildet als immer wiederkehrendes Motiv eine Form, die einer Mandorla sehr nahe kommt. Da wo die Laubeinfassungen sich erweitern, hat die Kunst des Goldstickers abwechselnd entweder eine ausfüllende Blume in Gold angebracht, oder aber ein Wappenschild, das die heraldischen Abzeichen eines gräflichen oder fürstlichen Geschenkgebers wahrnehmen lässt. Auf den breiten Mittelstücken, die die beiden schmälern Stäbe auf dem vordern und dem hintern Theile der Dalmatica verbinden, sind ebenfalls durch Nadelmalerei die Halbbilder verschiedener Heiligenfiguren, eingefasst von goldgestickten Laubornamenten, angebracht worden. Betrachtet man die feine Stylisirung des Blätterwerkes in Verbindung mit der Composition der Halbfiguren und die charakteristische Ausführung der Gesichtszüge in Plattstich, so dürfte man zu der Ueberzeugung gelangen, dass diese kölnische Gold- und Figurenstickerei gegen Mitte des XIV. Jahrhunderts Entstehung gefunden habe. Diese chronologische Annahme dürfte auch bestätigt werden durch die Gestaltung

und Ausbildung der verschiedenen Wappen und ihrer heraldischen Eintheilung und Anordnung, die in den schmalen Aurifrisien in grosser Zahl sich vorfinden. Noch weisen wir im Vorbeigehen darauf hin, dass in dem *armarium* von St. Severin sich auch eine ältere *bursa corporalium* erhalten hat, die, mit rothem Sammt überzogen, auf ihrem obern Deckel in den 4 Ecken als kleinere Ornamente Goldstickereien zeigt; in einem schweren Goldboullon ausgeführt, geben sich diese Verzierungen als *broderies d'Espagne* zu erkennen, wie dieselben in der 2. Hälfte des XVI. Jahrhunderts allgemein üblich waren. Auf dem mittlern Deckel dieser Corporalkapsel befindet sich ausserdem noch in Gold gestickt ein Wappen, das von 6 goldgestickten Buchstaben umstellt ist. Zu dieser *capsella* hat sich auch noch eine *palla* mit Goldstickerei erhalten, die auf einem rothen Atlas in mittelalterlicher Schreibweise das Hierogramm *IHS* von einem Dornenkranz umgeben darstellt. Diese Namenchiffre war ehemals mit Perlen bestickt, die heute verschwunden sind; das Gleiche gilt auch von den 4 Buchstaben, die in den Ecken angebracht sind.

Die verschwundenen Kunst- und Reliquienschätze von St. Severin.

Der Schatz von St. Severin theilt mit den übrigen hiesigen Kirchenschätzen das Loos, dass er in jenen traurigen Tagen in die Schmelze zu wandern genöthigt wurde, als die Sansculotten-Wirthschaft in Frankreich auch die Begriffe von Mein und Dein vieler aufgeklärter Kölner damaliger Zeit verwirrt hatte.

Zum Belege, welche grosse Gleichgültigkeit für die Erhaltung kunst- und werthvoller kirchlicher Alterthümer selbst unter den Gebildeten der damaligen traurigen Zeiten sich eingestellt hatte, führen wir hier zur Beherzigung für kommende Tage folgendes Factum an, das uns als geschichtlich verbürgt von einem ältern Kölner Bürger mitgetheilt worden ist Als gegen Schluss des vorigen Jahrhunderts französische Commissäre unter verschiedenen Titeln fortwährend von den kölnischen Klöstern, Stiften und Pfarrkirchen Summen zu erpressen wussten, traf es sich, dass man auch den Stiftsherren von St. Severin nach vielen vorhergegangenen Zahlungen eine neue Summe zu bezahlen auferlegte. Alles baare Geld und auch sonstige Kirchenkleinodien waren früher schon veräussert worden. Da entschlossen sich bei dem neuen Drängen die Canoniker von St. Severin ihr letztes Kleinod anzugreifen und zu Geld zu machen. Man berief einen kölnischen Goldschmied M., damit er den werthvollen silbervergoldeten Schrein gegen Erlegung einer grössern Summe in die Schmelze nehme. Der berufene Goldschmied säumte nicht, sich rasch an die Zerstörungsarbeit zu geben. Aber siehe da, beim Lostreiben der reich ciselirten und getriebenen Tafeln, die das Schreinwerk des h. Severin schmückten, stellte sich sofort heraus, dass die meisten Metallbleche nicht aus vergoldetem Silber, sondern aus purem Golde waren. Der wackere

Meister geht desswegen sofort zum Propste mit der Anzeige, dass das, was er als Silber eingekauft habe, sich als Gold herausstelle. Die Canoniker von St. Severin beschlossen sofort in Anerkennung der Geradheit und Ehrlichkeit des Meisters, dass nur per Loth eine unbedeutende Erhöhung des stipulirten Kaufpreises eintreten solle. So wurde denn bald darauf der Reliquienschrein von St. Severin rücksichtslos zerstört, der einer mündlichen Tradition zufolge an Schönheit der Formen und an Reichthum des Materials nur allein von dem Dreikönigs-Kasten des Domes übertroffen wurde. Dass in diesen Tagen der Zerstörung von historischen Kunstwerken, die im Laufe von 700 Jahren in den Mauern Kölns Entstehung gefunden hatten, ungeschliffene Edelsteine und Perlen fast keinen Werth mehr hatten und dass die grosse Menge der letzteren nur mit dem Maasse von Deutzer Juden für ein Spottgeld angekauft zu werden pflegten, haben wir an anderer Stelle dieses Werkes mitgetheilt. Zur Charakterisirung, wie man damals in Köln mit den grossen incrustirten Schmelzwerken des XI. und XII. Jahrhunderts, die auf vergoldetem Kupfer als Grubenschmelz (*émail champlevé*) eingelassen waren, schonungslos verfuhr, diene folgendes Curiosum, das uns von einem alten Goldschmiede mitgetheilt wurde. Dieser alte Meister drückte uns einstmals sein Befremden aus über den fabelhaft hohen Preis, der für solche byzantinische emaillirte Tafeln und kirchliche Utensilien von Seiten reicher Kunstliebhaber geboten würde. „Zu meiner Jugendzeit,“ äusserte wörtlich der Meister, „war das anders, man machte aus diesem emaillirten Kupfer nicht viel Aufhebens; so erinnere ich mich noch wohl,“ fuhr der alte Mann fort, „dass ich als Lehrjunge viele Monate nichts anders gethan habe, als mit einem grossen Hammer dieses farbige „Posteling“ von den vertieften Kupfertafeln durch Schlagen abzulösen und auf diese Weise das Metall des Rothkupfers wieder zu gewinnen.“

Wenn man auf diese barbarische Weise mit Beseitigung der künstlichen Schmelzarbeiten darauf ausging, die Grundlagen incrustirter Belegplatten von Reliquienschreinen, Antipendien und grössern Kronleuchtern zu gewinnen, so kann man unbedingt zugeben, dass, in Anbetracht der vielen heute noch erhaltenen Schmelzwerke, die Zahl der Kunstschätze dieser Art in Köln noch bis zum Schluss des vorigen Jahrhunderts äusserst bedeutend gewesen sein muss.

Ausser dem kostbaren goldenen Sarkophag, der ehemals die Gebeine des h. Severin barg und wovon jetzt nur als letzter Rest das auf Taf. XLI. Fig. 114 beschriebene Bild dieses Heiligen auf goldener Grundlage in durchsichtigem Zellenschmelz sich erhalten hat, sah man bis zu Anfang dieses Jahrhunderts in der besagten Stiftskirche zwei Kronleuchter, in der Weise der *corona luminaria* von St. Pantaleon, die als Meisterwerke des Gusses, des Schmelzens und Ciselirens länger als 600 Jahre an Festtagen die alte Basilika des h. Severin mit magischem Lichtschmucke erleuchteten. Als es jedoch zu Anfang unseres XIX. Jahrhunderts hell und klar in den Köpfen Vieler zu werden begann, leuchtete es ein, dass man diese Lichterkronen wohl füglich entbehren könnte. Und so wurden Kunstwerke mit dem Hammer zerstört, die die vorübergegangenen Geschlechter Jahrhunderte hindurch erfreut und erbaut hatten die aber von der jüngsten Generation nicht

mehr gewürdigt und verstanden wurden. Leider gibt der sonst so umständliche und ausführliche Gelen weder die Inschrift an, die auf der äussern Umrandung des kleinen Kronleuchters gravirt war, noch auch die leoninischen Verse auf den Flächen der grossen Lichterkrone, die nur an Festtagen angezündet zu werden pflegte. Dr. Heuser, Professor im hiesigen erzbischöflichen Seminar, theilte uns eine Abschrift jener leoninischen Verse mit, die ehemals auf den Flachtheilen der äussern Peripherie des grossen Kronleuchters von St. Severin angebracht waren und die derselbe in dem Nachlasse von Alfter (*museum Alfterianum* Vol. 42) in der hiesigen Gymnasialbibliothek gefunden und copirt hatte. Die Abschrift lautet, ohne Zweifel nicht ganz correct, bei Alfter wörtlich:

Inscriptio magnae coronae ad S. Severinum in circuitu, in medio Ecclesiae pendentis, quam Stavilo Decanus et Diaconus una cum corona in choro pendente donavit.

Jure dei nati perhibentur pacificati
Justis per luctum praestant solemnia fructum
Munditie cordis manifestat se sator orbis
Ejus (Et?) feritas cordis (cordi?) datur his par (pax?) inde referri
Mitibus amplifice seruit possesio terrae
Moris multa polis est pro xpo. reprobatis
Pneumatis sapories homini fit coelica sedes
At sitis atque fames saturabit justa fideles.

In inferiore parte:

Huic (Huc?) et virorum (vivorum?) spes ducat certa bonorum
Atque fide mentis depromunt munera templis
Speravit eternas sibi quis fulgere lucernas
Dispensatori (is?) clemens operisque datoris
Ipsi xpicolis gaudent se subdere votis
Rectis corde probas quia dant benefacta coronas
Atque St. manes stabilis cole regnis nos stabilistis
Sis tu vere Deus mundi solamine Jesus.

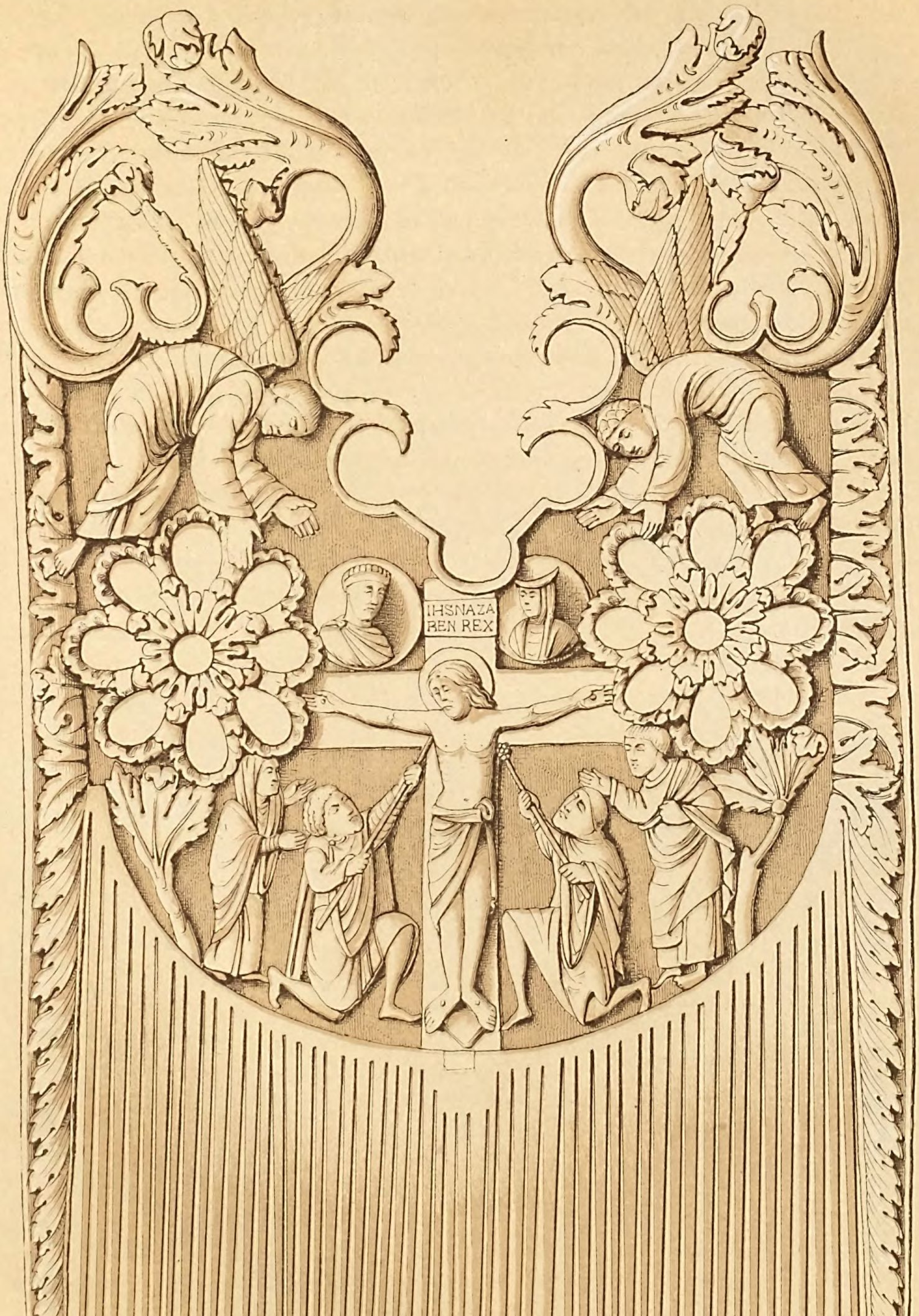
So sah man auch noch in den Tagen des Gelen vor dem Kreuzaltare in St. Severin einen grossen Candelaber, ebenfalls ein Meisterwerk des Gusses; ob derselbe als Nachbildung des Salomonischen Leuchters siebenarmig war, wie der Candelaber in Essen, oder ob derselbe als Passions-Leuchter nur 5 Arme hatte, ähnlich dem Meisterwerk in St. Cunibert (vgl. II. Lieferung) davon spricht unser Berichterstatter nicht. Jedenfalls gehörte derselbe, wie die darauf eingegrabenen leoninischen Verse beweisen, der romanischen Kunstperiode an und mochte in reicher Formentwicklung in jenen Zeiten Entstehung gefunden haben, als der Stiftsdechant Stavilo die eben besprochene grössere und kleinere *corona luminaria* anfertigen liess. Die Inschrift auf diesem Candelaber, einem Geschenk des Probstes Arnold (vielleicht jenes Arnold, dessen Name auf Urkunden von 1080—1094 vorkommt), lautete so:

Praesulis Annonis memor Arnoldus junioris
Supplicat ut coelis micet ipse lucerna fidelis

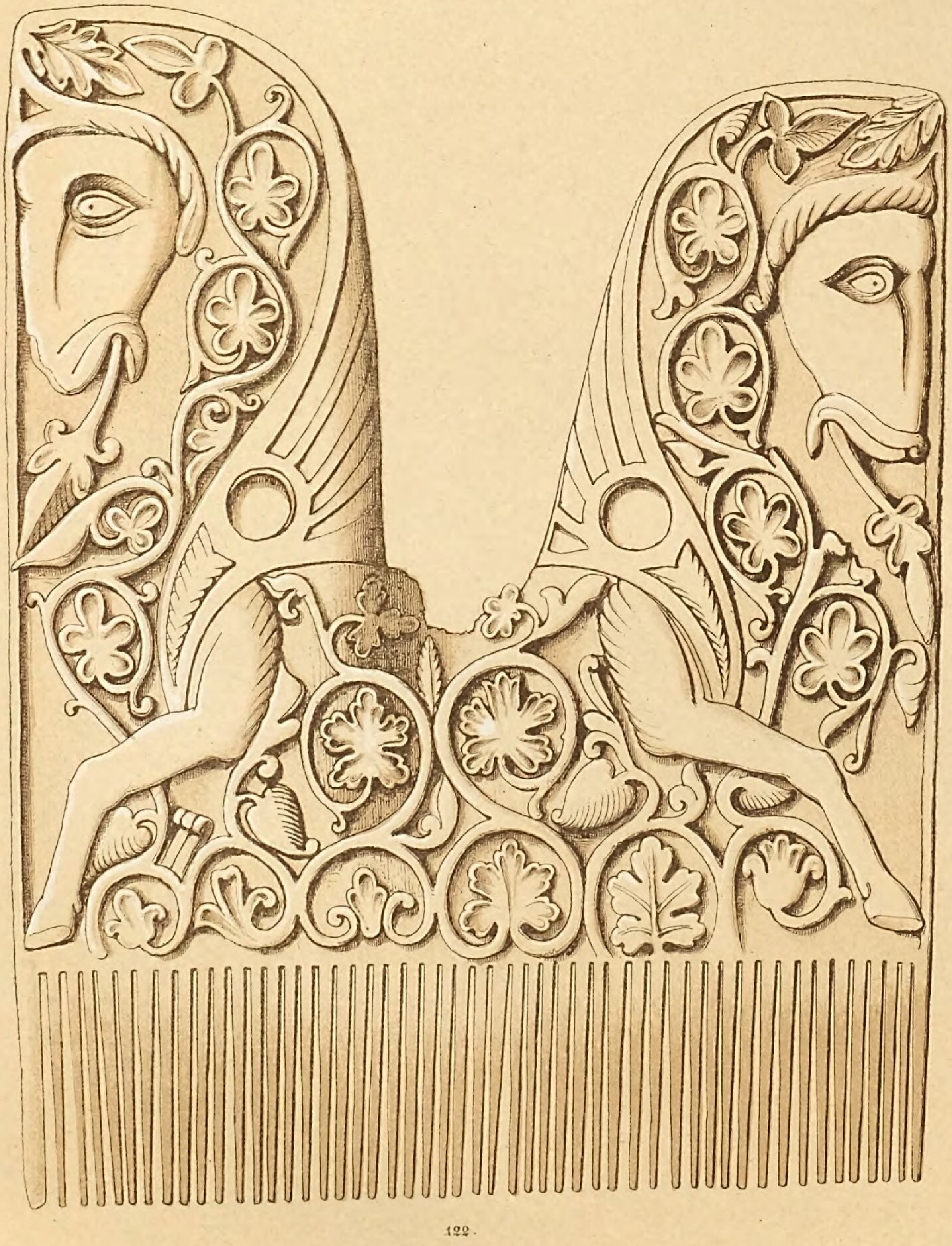
Et precibus teneat quem Praepositum faciebat
Sit tibi concivis inter candelabra lucis
Pro queis corde pio miti dat et hoc Severino.

In der *arca reliquiarum*, die heute noch als tiefes Wandgelass von einem starken Gitter verschlossen an der Evangelienseite in der Chor-Absis von St. Severin ersichtlich ist, befanden sich bis zu Anfang dieses Jahrhunderts nach dem Wortlaute des früher citirten Manuscriptes im Besitze des Herrn Hofbuchhändlers Eisen ein silbernes *caput pectorale*, mit Reliquien von der h. Emerentia; ferner ersah man in diesem Schatze 3 reichvezierte kostbare Reliquienkreuze, wovon das eine im Jahre 1388 von dem Canonicus Jacob de Porcheto (Burtscheid?) dem Schatze von Severin geschenkt worden war. Von demselben Canonicus befanden sich auch als Geschenke im dortigen *receptaculum* 3 andere reichverzierte silbervergoldete Reliquienbehälter, welche Ueberbleibsel verschiedener Heiligen enthielten. Dessgleichen bewahrte der oft gedachte Schatz 5 verschiedene grössere und kleinere Reliquien-Monstranzen in kunstreichen Formbildungen, die eingravirten Inschriften zufolge als Geschenke von einzelnen Canonikern des besagten Stiftes herrührten. Endlich befanden sich dort eine Anzahl Reliquiare von verschiedener Form und Gestalt, die unser Manuscript einfach „silberne übergüldene Geschier“ oder auch „übersilberne übergüld Gefäss“ benennt. Alle diese kunstvollen Gefässe und heiligen Geräthe scheinen in der nämlichen unheilvollen Katastrophe verkauft worden zu sein, in welcher, wie früher bemerkt, auch der prachtvolle Schrein des h. Severin in der Schmelze seinen Untergang gefunden hat.

XLIII



XLIIII.

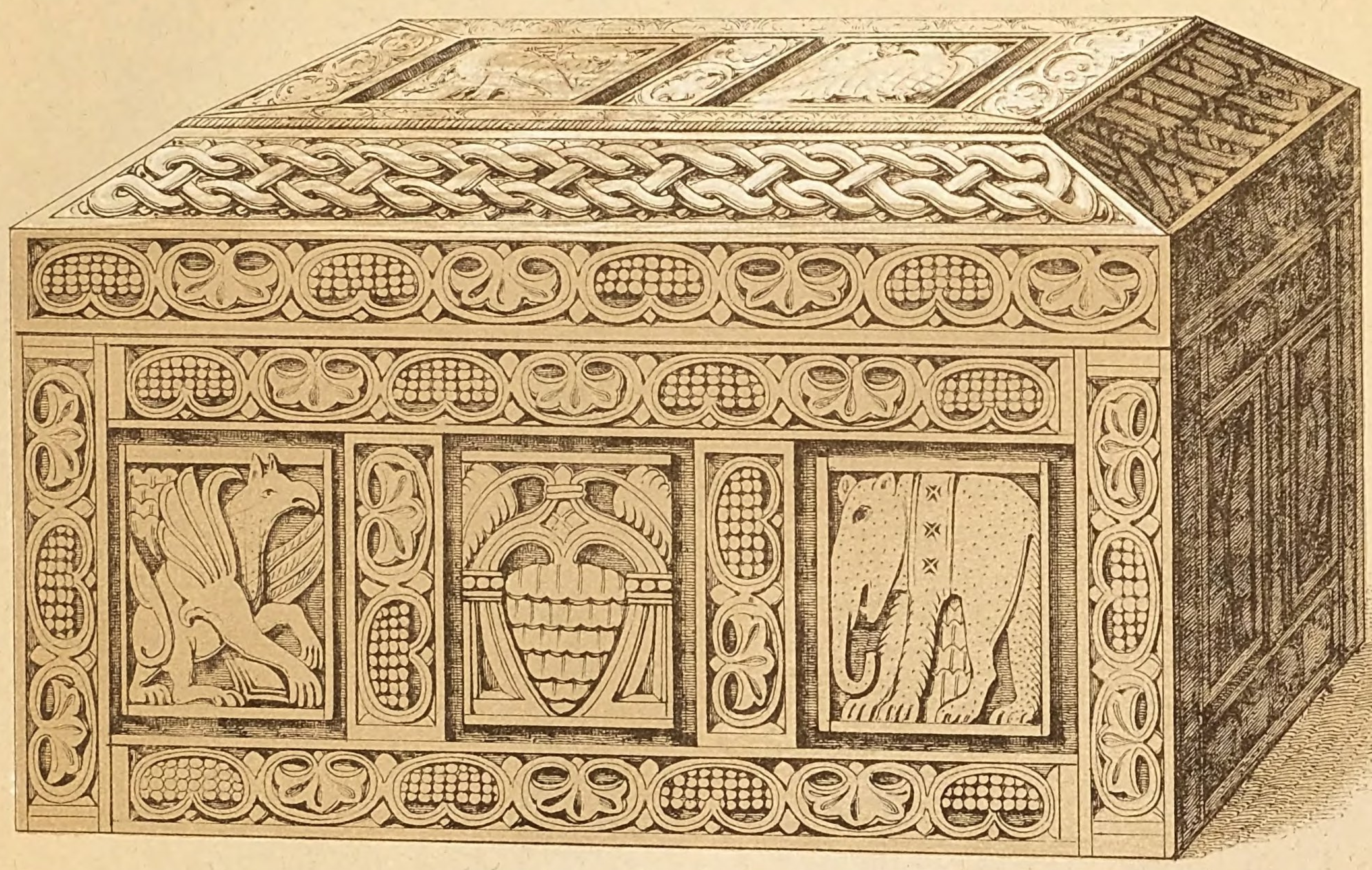


122.

Weber & Deckers lith. Cöln.

Städtisches Museum.

XLV.



123

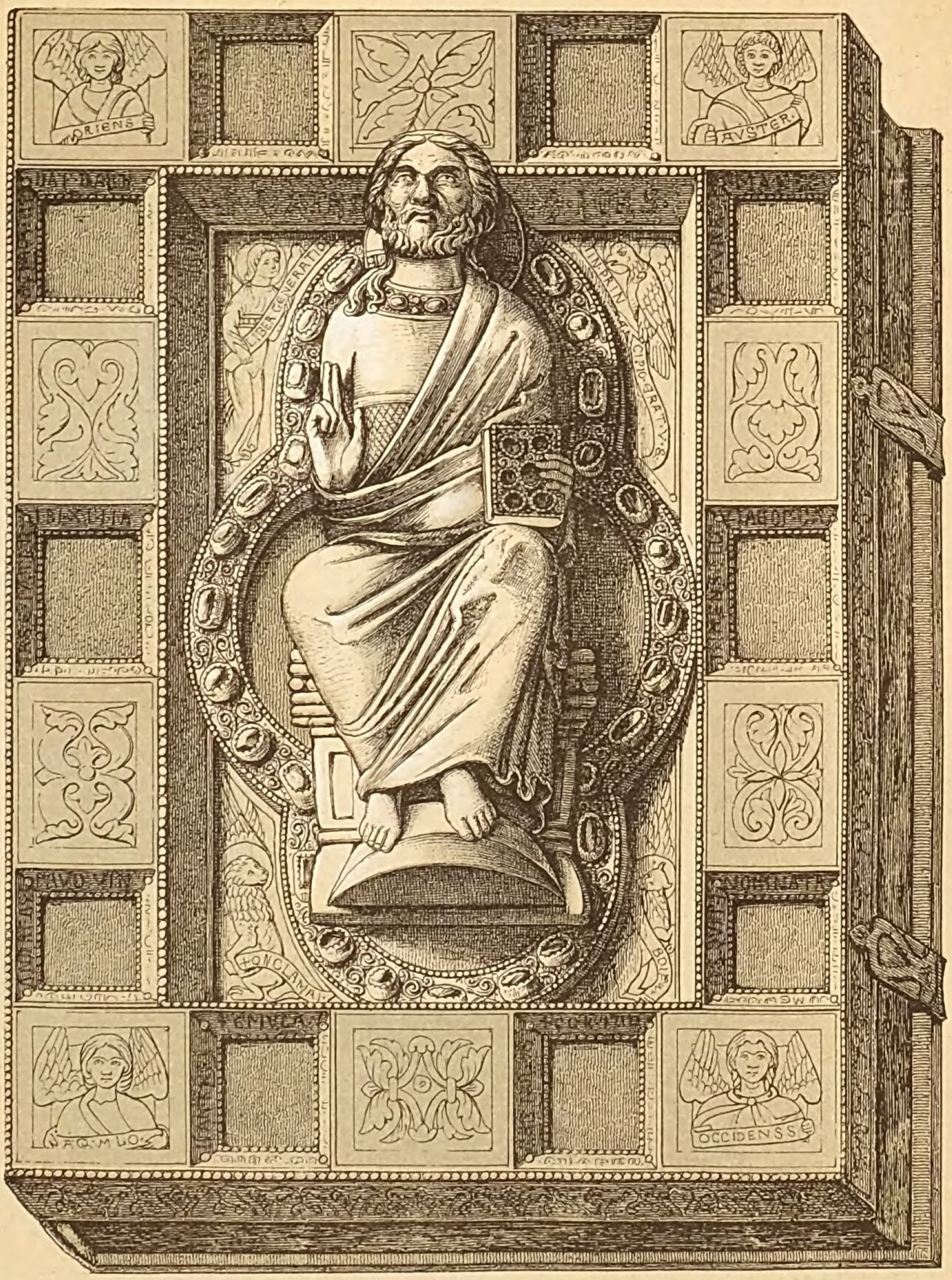
Weber & Deckers lith. Cöln.

Städtisches Museum.



124.

Städtisches Museum.

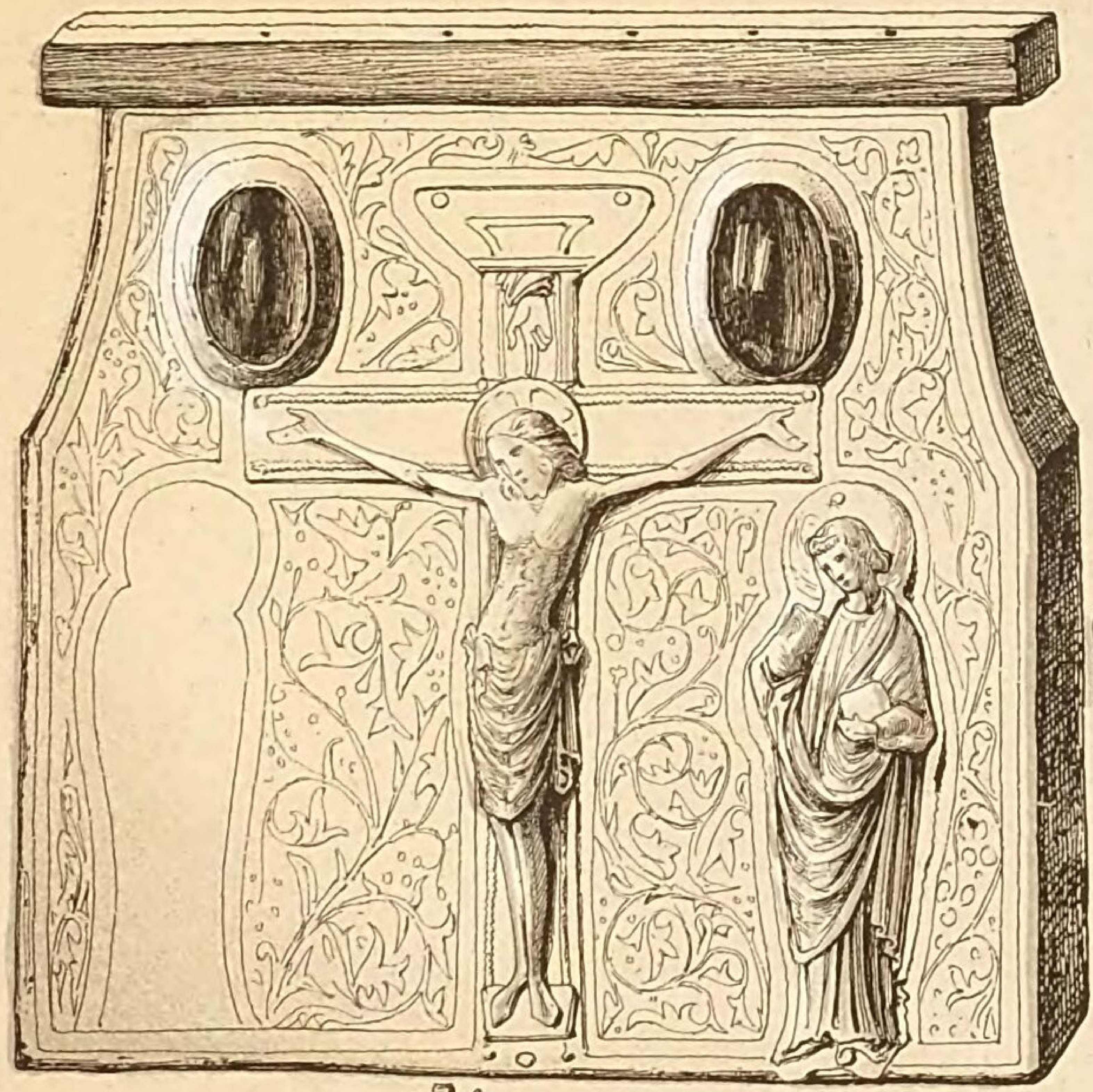


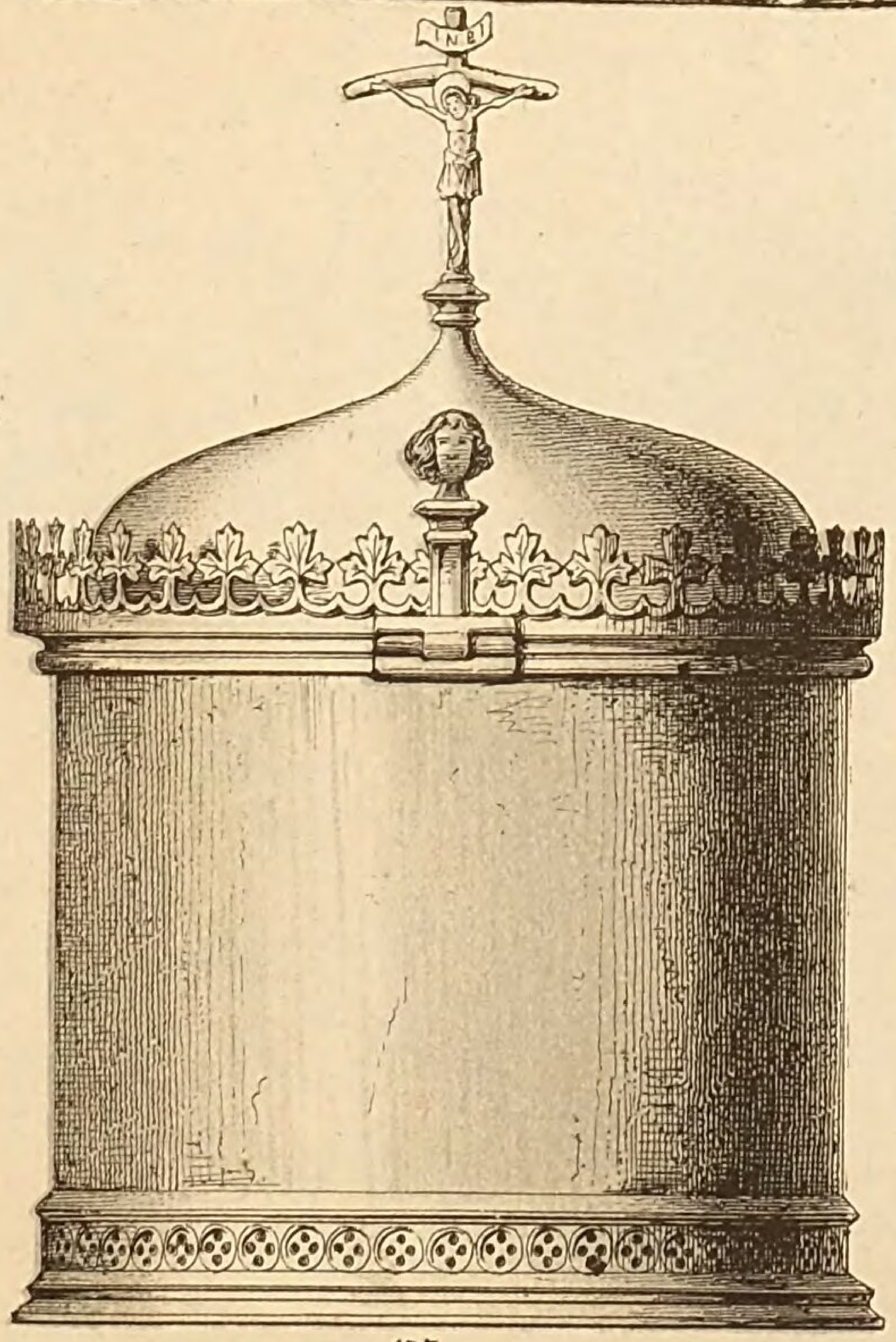
125.

Weber & Deckers lith. Cöln.

Städtischer Museum u. St Georg.

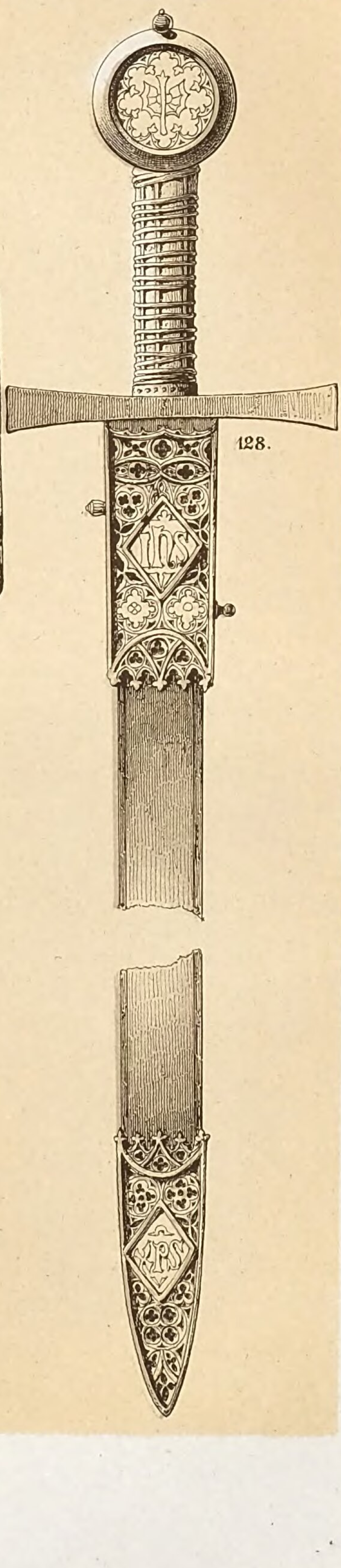
126.





127.

128.



Weber & Deckers lith. Cöln.

Städtisches Museum.

Verschiedene Kunstwerke daselbst, die bis zum Anfange dieses Jahrhunderts sich noch in kölnischen Kirchen befanden.

Seite

121) Kamm des h. Heribert, in Elfenbein geschnitzt, herrührend aus der ehemaligen Abtei Deutz. XI. Jahrhundert Taf. XLIII. Fig. 121 3

122) Kamm mit naturhistorischen, sculptirten Ornamenten in Elfenbein. XI. Jahrhundert Taf. XLIV. Fig. 122 6

123) Orientalisches Elfenbeinkästchen mit geschnitzten Ornamenten. XI. Jahrh. Taf. XLV. Fig. 123 . 9

124) Flachgebilde in Elfenbein mit verschiedenen Heiligen, herrührend von einem ehemaligen Buchdeckel eines Evangelistariums. XII. Jahrhundert Taf. XLVI. Fig. 124 . 11

125) Frontale eines Evangelistariums, mit reichen eingeschmelzten und getriebenen Arbeiten. XII. Jahrhundert. Taf. XLVII. Fig. 125 13

126) Reliquiar in Goldblech mit getriebenen Bildwerken und Ornamenten. XII. Jahrhundert. Tafel XLVIII. Fig. 126 16

Nachtrag.

127) Pyxis zur Aufbewahrung des h. Chrisma. Eigenthum des kölner Domes. XV. Jahrhundert. Tafel XLVIII. Fig. 127 18

128) Das Schwerdt des h. Georg, mit durchsichtigen Schmelzarbeiten (vorfindlich im Schatze der gleichnamigen Kirche). XIV. Jahrh. Taf. XLVIII. Fig. 128 . 20

121.

Kamm

in Elfenbein mit ornamentalen und figuralen Sculpturen. XI. Jahrh.

Höhe 19½ Centimeter; Breite 12 Centimeter.

In den Schätzen deutscher Kathedral- und Stiftskirchen haben sich bis heute verhältnissmässig wenige ältere Originale von sculptirten Elfenbeinkämmen erhalten; über Ursprung und Gebrauch derselben walten verschiedenartige Meinungen ob. Viele dieser Kämme sind mit phantastischen Thierornamenten mehr oder weniger reich auf ihrer Handhabe verziert; andere hingegen zeigen auf dem obern „*manubrium*" figurale Flachgebilde, die selten biblischen Inhalts sind. Die meisten dieser Kämme, namentlich jene mit religiösen Bildwerken, sind nicht als Profangeräthe für Zwecke des alltäglichen Lebens zu betrachten, sondern dieselben waren ehemals kirchlichen Gebrauches und rühren als bischöfliche Kämme aus jenen Tagen her, wo es in der Kirche Sitte war, dass der *pontifex* vor der Feier des h. Messopfers Bart und Haupthaar durch einen solchen „*pecten*" ordnen liess. Da bei der bischöflichen Consecration d. h. bei der Salbung des Hauptes mit dem geweihten Chrisam ebenfalls im frühern Mittelalter ein reich verzierter Elfenbeinkamm zur Anwendung kam, um das Haupthaar nach der Salbung wieder zu ordnen; so ist es geschichtlich nachweisbar, dass nach vollzogener Salbung der zur Anwendung gekommene „*pecten consecrationis*" dem betreffenden Bischof verblieb, als Erinnerung der bischöflichen Consecration fortwährend in Ehren gehalten und nach dem Ableben des Eigenthümers dem Verstorbenen mit ins Grab gegeben wurde. Diesem Gebrauche ist es zuzuschreiben, dass bis auf diesen Tag noch mehrere bischöfliche Kämme sich erhalten haben. So fand sich im Grabe des Bischofs Benno von Osnabrück, bei der Eröffnung seiner Gruft in der Benedictiner-Abteikirche zu Iburg, ein solcher „*pecten consecrationis*" in Elfenbein geschnitzt vor, der gegenwärtig noch zu Iburg bei Osnabrück aufbewahrt wird. So auch fand sich bei Eröffnung des Grabes des h. Anno zu Siegburg nebst den andern Pontificalien der geschnitzte Elfenbeinkamm desselben, der jetzt noch in der Pfarrkirche zu Siegburg aufbewahrt wird. Dessgleichen hat sich auch in Augsburg der geschnitzte Elfenbeinkamm des h. Ulrich noch erhalten. Das städtische Museum zu Köln besitzt unter vielen andern Elfenbeinsculpturen aus der romanischen Kunstepoche noch zwei geschnitzte Elfenbeinkämme, die aller Wahr-

scheinlichkeit nach aus kölnischen Kirchen herrühren und kölnischen Erzbischöfen ehemals zugehört haben mögen. Insbesondere dürfte die äussere reiche Form und die auf demselben befindlichen Flachgebilde den bischöflichen Gebrauch des einen grössern *pecten* ausser allen Zweifel stellen. Im Gegensatz zu dem *pecten Si. Annonis* in Siegburg, der in seiner Hälfte ein greifbares Mittelstück hat, von welchem aus nach beiden Seiten die Zähne des Kammes sich ansetzen, ist jener bischöfliche Kamm, der in unserer Abbildung auf Taf. XLIII. in Naturgrösse veranschaulicht wird, nur mit einer Reihe feiner Zähne nach unten hin versehen. Diese Zähne selbst sind ziemlich dicht nebeneinander gestellt und sind dieselben durch den häufigen Gebrauch schwärzlich angehaucht. Als Schutz dieser Zähne befinden sich zu beiden Seiten zwei starke Vorsprünge, die ebenfalls als Verzahnung nach unten hin sich zuspitzen und auf ihrer Fläche ein gräcisirendes vertieft ausgestochenes Laubornament zeigen. Dieser eine stärkere Zahn als Abschluss fehlt an der rechten Seite. Die reichste Fülle hat der Elfenbeinschneider an dem breitern Obertheile des Kammes, der eigentlichen Handhabe, *manubrium*, zur Entfaltung gebracht. Man erblickt nämlich unmittelbar über der Verzahnung als Flachgebilde die Darstellung des Heilandes am Kreuze mit der Passionsgruppe. Der Gekreuzigte selbst steht mit fast geradlinig ausgebreiteten Armen auf einem *suppedaneum;* das *perizonium* ist in einer Weise um die Lenden des Herrn geschürzt, wie wir das in dieser Anlegungsweise vielfach an ähnlichen Crucifixen aus den Tagen der Ottonen gesehen haben. Ueber dem Haupte des Heilandes befindet sich der *titulus crucis* mit der Inschrift: *IHS NAZAREN. REX,* der in Versalien in Abkürzung eingravirt ist, die in ihrer charakteristischen Ausbildung für den Beginn des XI. Jahrhunderts massgebend sind. Auf der äussersten Seite erblickt man die Darstellung von Johannes und Maria und unmittelbar neben dem Gekreuzigten die beiden Schächer mit der Lanze und dem Schwamme in ähnlicher Composition, wie man solche an Bildwerken aus den Tagen der Ottonen noch häufiger antrifft. Auch die allegorische Darstellung von Sonne und Mond fehlt nicht zu Häupten des Heilandes, die hier personificirt, als *Sol* und *Luna* nach classischer Auffassungsweise wiedergegeben sind. Unmittelbar oberhalb dieser Darstellung der Kreuzigung erblickt man *en jour* durchbrochen ein achtblätteriges rosenförmiges Ornament, über welchem, gleichsam als Wolken, sich zwei Engel befinden, die im Fluge begriffen, dem Momente der Kreuzigung beizuwohnen scheinen. Auf der Rückseite des formschönen, reichverzierten Kammes sind keinerlei figürliche Darstellungen ersichtlich, sondern hier erblickt man die sämmtlichen Flächen mit einem stylisirten Laubwerke verziert, das durchaus an das classische Akanthusblatt der römischen Kaiserzeit erinnert und hinsichtlich seiner Einzelnheiten viele verwandtschaftliche Analogien aufzuweisen hat mit den einschlagenden Arbeiten des bekannten kunsterfahrenen Mönches Tutilo von St. Gallen. Leider ist an dem obern Einlass jener Oeffnung im ausgerundeten Fünfblatt, der obere Theil dieses sculptirten Ornamentes abgebrochen, dessgleichen auch auf derselben Seite der breite ornamentirte Abschlusszahn, den wir mit der eben gedachten obern Spitze in unserer Abbildung zu ergänzen uns erlaubt haben.

Betrachtet man aufmerksamen Blickes die Composition und den Ausdruck der Figuren, den Faltenwurf der Gewänder, so möchte man die Annahme für zulässig erachten, dass dieser Kamm in jenen Tagen angefertigt worden sei, als Elfenbeinsculpturen zu verschiedenen kirchlichen Zwecken im Abendlande eine ausgedehnte Anwendung fanden und durch Gründung einer besondern Schule unter der Leitung des kunsterfahrenen Bernward, Bischofs von Hildesheim, eine besondere Pflege erfuhren. Es waren das die Tage Kaiser Otto's III., an dessen Hofe durch den Einfluss seiner Mutter, der griechischen Theophania, die verschiedenen Künste einen nachhaltigen Aufschwung nahmen. Diesem Einflusse der kunstsinnigen griechischen Kaisertochter ist es auch zuzuschreiben, dass die Kunstweise der Byzantiner eine formbestimmende Einwirkung auf die Leistungen der verschiedenen Kleinkünste in Deutschland zu damaliger Zeit genommen hat.

Die auffallende Uebereinstimmung der figürlichen Darstellung der Kreuzigung auf dem in Rede stehenden *pecten eburneus* mit demselben Bildwerke auf dem Elfenbeinrelief des berühmten *codex purpureus aureus* in der herzoglichen Bibliothek zu Gotha, einem Geschenke Otto's II. und seiner Gemahlin Theophania an die Benedictiner-Abtei Echternach im Luxemburgischen, hat uns bewogen die vorliegende Sculptur entweder dem Schluss des X. oder spätestens dem Beginne des XI. Jahrhunderts zu vindiciren. Eben diese Zeit der Anfertigung dieses bischöflichen *pecten*, in Verbindung mit einer Angabe des Kölner Chronisten Gelen, hat zu einer weitern Conjectur Veranlassung geboten. Gelen theilt nämlich in seinem Werke „*de magnitudine Coloniae*" bei Beschreibung der Kirchenschätze der vom Kaiser Otto III. und dem h. Heribert gestifteten Abtei Deutz mit, dass in dem *thesaurus* daselbst sich neben dem *scipio,* der *casula* und der *cuppa St. Heriberti* auch noch vorfand der *pecten eburneus* desselben h. Erzbischofs. Bei Lesung dieser Angabe stieg in uns die Vermuthung auf, dass bei Auflösung der Benedictiner-Abtei Deutz und bei Verschleuderung der vielen Kirchenschätze daselbst der zierliche Elfenbeinkamm des h. Heribert als kölnische Merkwürdigkeit in den Besitz eines Kunstkenners gekommen und später, vielleicht durch Schenkung oder Ankauf, dem hiesigen städtischen Museum einverleibt worden sei.

Als wir im Begriffe standen die vorliegenden Notizen niederzuschreiben, besuchte uns Dr. von Mering. Wir hatten nichts Eiligeres zu thun, als die Originalzeichnung des Elfenbeinkammes in Naturgrösse demselben zur Ansicht vorzulegen. Unsere eben ausgesprochene Vermuthung erhielt alsbald ihre volle Bestätigung durch die sofortige Aeusserung des obengedachten Geschichtsforschers, welche dahin lautete: „er habe diesen Elfenbeinkamm mit der Kreuzigung Christi in jüngern Jahren oft in der Pfarrkirche zu Deutz bewundert." Wahrscheinlich ist es, dass der h. Heribert, der vertraute Freund und Rathgeber Otto's III., von seinen italienischen Zügen diesen kunstreichen Kamm mit in die rheinische Heimath gebracht habe. Diese Annahme gewinnt dadurch einen erhöhten Grad von Wahrscheinlichkeit, dass nicht nur das reich geschnitzte Laubwerk auffallend an griechisch italienische Bildschnitzer erinnert, die bei den ikonoklastischen Streitigkeiten in den industriellen Städten des nördlichen Italiens eine zweite Heimath

gefunden hatten, sondern dass auch der h. Heribert, der Kanzler des jüngsten Otto, bei dem Tode des letztgenannten Kaisers längere Zeit in Italien verweilte und von dort aus die Leiche desselben in die Kaisergruft nach Aachen geleitete. In wie fern der Ansicht eines archäologischen Freundes Gewicht beizulegen ist, der unsern Prachtkamm sogar mit der Person Otto's III. in Beziehung setzen wollte, lassen wir dahin gestellt sein. Nur noch auf den einen Punkt machen wir im Vorbeigehen aufmerksam, dass in der an Kunstschätzen des Mittelalters so reichhaltigen Citter zu Quedlinburg unter andern Schätzen der sogenannte Bartkamm Kaiser Heinrichs I., des Finklers, sich heute noch vorfindet, der in formeller Beziehung viele Analogien mit dem ebenbeschriebenen *pecten* aufzuweisen hat.*)

122.

Elfenbein-Kamm

mit sculptirten Laub- und Thierfigurationen. Abbildung in natürlicher Grösse. XI. Jahrhundert.

Höhe 15 Centimeter; Breite 12 Centimeter.

Bei Besichtigung der hervorragendsten Kirchenschätze in den vornehmsten Kathedral-Kirchen diesseits und jenseits der Berge sind uns in den letzten Jahren eine Anzahl von reich sculptirten Kämmen in Elfenbein meistens in den Formen des romanischen Styles zur Anschauung gelangt, deren Formengebilde nicht immer deutlich erkennen liessen, ob dieselben ehemals einem kirchlichen oder profanen Zwecke gedient haben möchten. Eine reichhaltige Sammlung von Abschriften mittelalterlicher meist ungedruckter Schatzverzeichnisse setzt uns in die Lage, hier weiter nachweisen zu können, dass wohl die meisten dieser heute noch vorfindlichen *pectines* im Mittelalter liturgisch zum Ordnen des Haupthaares sowohl der pontificirenden Bischöfe als auch der celebrirenden Priester in Gebrauch waren. Von den vielen Angaben, die sich meistens in Inventaren des XII. und XIII. Jahrhunderts vorfinden, lassen wir hier im Auszug nur einige interessantere folgen. So iest man in dem *Testamentum Riculfi Episcopi Helenensis An. 915 Pectinem eburneam unam, tabulas eburneas duas.***) In einem Inventar der Kirchenschätze und Kleinodien der *Ecclesia Sarum* in England vom Jahre 1222 stehen verzeichnet: *Pectines eburneae V exceptis his, quae sunt ad altaria.****) Auch das Schatzverzeichniss

*) Vgl. unsere Besprechung der kirchlichen Kunstschätze zu Quedlinburg in Nr. 1 und 2 des Domblattes von 1861.

**) Diese beiden Elfenbeintafeln scheinen die äussern Umfassungsdeckel von kleinen Metallspiegeln gewesen zu sein, die zu bischöflichen Elfenbeinkämmen gehörten und die sich als *Diptychon* zusammenlegen liessen.

***) Diesem Citate zufolge nimmt es den Anschein, dass im Beginne des XIII. Jahrhunderts sich in der in Rede stehenden bischöflichen Kirche zu den verschiedenen Altären auch verschiedene Kämme vorfanden.

der Stifts- und Krönungskirche des h. Johannes von Monza vom Jahre 1229 führt unter andern Kleinodien an: *Item pectines tres de hebore.* Das inhaltsreiche Schatzverzeichniss der Kleinodien der bischöflichen Kathedrale von St. Paul in London*) vom Jahre 1295 zählt als im Schatze daselbst befindlich mehrere Kämme auf. Die Stelle lautet: *tres pectines eburnei spissi***) *et magni et tres tenues et usuales de ebore. Item unum pecten eburneum pulchrum de dono Johannis Chishulle. Item duo pectines eburnei et memorandum, quod ad cistam coram Cruce est unum pecten eburneum.* Noch sei hier bemerkt, dass es in der *Charta An. 1231 apud Catellum in hist. occident.* pag. 901 heisst: *Sunt ibi octo Cingula serica et sex pectines eburnei.*

Wir haben als Einleitung zu der Beschreibung des merkwürdigen Elfenbeinkammes, der auf Taf. XLIV Fig. 122 in natürlicher Grösse wieder gegeben ist, die Aufzählung von ältern liturgischen Kämmen hier vorausgeschickt, um die Gegenrede zu entkräften, dass die jetzt in bischöflichen Sacristeien und öffentlichen Kunstsammlungen noch vorfindlichen älteren *pectines* sämmtlich dem profanen Gebrauche angehört haben. Wir stellen nicht in Abrede, dass die sculptirten Kämme aus der Zeit der Troubadoure und Minnesänger, meistens mit erotischen Darstellungen auf den beiden mittleren Flächen, weltlichen Zwecken dienstbar waren und geben zu, dass dieselben von der Innung der *ymagiers* und der *epaindures* des nördlichen Frankreichs in Menge für den Handel angefertigt wurden; indessen nehmen wir nicht den mindesten Anstand für den formschönen *pecten* auf Taf. XLIV. und für den andern auf Taf. XLIII. ein kirchliches Herkommen zu beanspruchen. Der in Rede stehende Kamm, der wie auch der vorhin erwähnte gegenwärtig dem städtischen Museum zu Köln angehört, zeigt die Form und Verzierungsweise jener grössern bischöflichen Kämme, wie sie sich noch vereinzelt erhalten haben. Es hat derselbe in seiner äussern Gestalt fast die Form einer Lyra und bietet durch den mittlern tiefen Einschnitt der Hand eine bequeme Stelle, vermittelst welcher der Gebrauch desselben erleichtert wurde. Im Gegensatz des vorher unter Nr. 121 dargestellten *pecten* mit gröbern Zähnen, weist der in Rede stehende Kamm eine viel feinere Verzahnung auf, die derjenigen sehr nahe kommt, die wir unlängst an dem sogenannten Bartkamme Kaiser Heinrich's I. zu Quedlinburg vorfanden. Was die geschnitzte Verzierung des *manubrium* unseres Kammes betrifft, so zeigt sich auf beiden Seiten desselben eine fast gleichartige Anordnung der sculptirten Ornamente, die mit grotesken Thierbildern in wechselseitiger Verbindung stehen. Auf beiden Seiten des Kammes werden nämlich die beiden *cornua* der obern verzierten Handhabe dadurch gebildet, dass der Bildschnitzer an beiden obern Enden den Kopf und den Vordertheil zweier geflügelten phantastischen Thiere angebracht hat, deren Kopfbildung mit der des Nilpferdes Aehnlichkeit hat. Ausser den stylisirten Flügeln dieser vier Unholde erblickt man auf jeder Seite den

*) Vgl. *Monasticum Anglicanum* Tom. III. pag. 314.

**) Unter diesen sechs Kämmen zum liturgischen Gebrauche befanden sich drei von Elfenbein mit weit auseinanderstehenden Zähnen, und drei feinere für tägliche Benutzung.

Vorderfuss nebst dem Hufe eines Rosses. Die Mähnen werden theilweise durch ein zierliches Laubgewinde ersetzt, das sich an dieser Stelle nach Oben entwikkelt und von einem untern Wurzelstocke aus sich verästelt. Auf der unteren mittleren Fläche dieser Handhabe hat der Elfenbeinschnitzer verschiedenartige Laubgewinde als Basreliefs angebracht, die in ihrer äussern Gestalt mit dem Weinlaube grosse Aehnlichkeit haben.

Fasst man den Charakter dieser Laubverzierungen schärfer ins Auge, so will es scheinen, dass diese Ornamente auf einen griechischen Ursprung hinweisen und von byzantinischen Elfenbeinschnitzern gegen Schluss des X. Jahrhunderts angefertigt worden sind. Was uns zur Aufstellung dieser Hypothese hinsichtlich der Entstehungszeit dieses *pecten* veranlasst, ist der Umstand, dass der obenerwähnte Kamm zu Quedlinburg, der den Tagen Kaiser Heinrichs I. zugeschrieben wird, in auffallender Weise jenes byzantinisirende Fünfblatt zeigt, das in verwandter Form auch auf den breiten Flächen des vorliegenden Kammes ersichtlich ist.

Noch erübrigt es hier auf die eine Frage näher einzugehen, in welcher Kirche Kölns wurde ehemals dieser merkwürdige Kamm aufbewahrt und mit welchem der ältern Erzbischöfe ist derselbe in Verbindung zu setzen. Ueber das Herkommen dieses *pecten* haben sich gegenwärtig keinerlei Daten mehr erhalten und dürfte es überhaupt schwer sein über dieses Sculpturwerk jetzt das Nähere endgültig festzustellen. Nur eine Stelle beim kölnischen Geschichtsschreiber Gelen in seinem Werk *de magnitudine Coloniae* könnte zu einer Hypothese Veranlassung bieten. Es wird nämlich bei Beschreibung der Schätze und Kleinodien von St. Aposteln angeführt, dass im *gazophylacium* daselbst auch der Kamm des h. Heribert aufbewahrt werde. Es befanden sich also unserm Gewährsmanne zufolge ehemals in den hiesigen Kirchenschätzen 2 Kämme und zwar wurde der eine zu Deutz und der andere zu Köln aufbewahrt; diese beiden verschiedenen Kämme weist jedoch die Tradition einem und demselben h. Erzbischofe zu. Wenn von dem in der vorhergehenden Nummer beschriebenen Kamme durch Augenzeugen erhärtet werden kann, dass derselbe aus der ehemaligen Abtei Deutz stamme, so lässt sich dies nicht von dem in Rede stehenden *pecten* nachweisen, dass er nämlich aus dem Schatze der ehemaligen Stiftskirche von St. Aposteln herrühre. Das Letztgesagte kann nur mit Rücksicht auf die geschichtliche Angabe des Gelen als gewagte Annahme hingestellt werden, bis der Nachweis geführt ist, dass sich die Angaben des kölnischen Chronisten nicht auf irgend einen anderen Kamm beziehen, der in den letzten Stürmen verloren gegangen ist, sondern auf den vorliegenden, der sich heute noch ins hiesige städtische Museum gerettet hat.

123.

Schmuckkasten

in Elfenbein mit sculptirten Laub- und Thierfigurationen.

Höhe 12 Centimeter; Breite 8 Centimeter; Länge 14 Centimeter. XII. Jahrhundert.

In ältern Schatzverzeichnissen finden sich in Menge Schmuckkästchen aufgeführt, die meistentheils „*feretra, scrinia* oder *arcula eburnea*“ benannt werden. Die meisten dieser „*scriniola eburnea*“, die namentlich im XIII. und XIV. Jahrhundert von der Confraternität der Elfenbeinschnitzer (*ymagiers*) im nördlichen Frankreich zahlreich angefertigt worden sind, geben erotische Darstellungen zu erkennen, wie sie dem poetischen Sagenkreise des aufblühenden Ritterthums angehören. Die geschnitzten Elfenbeinkästchen des X., XI. und XII. Jahrhunderts jedoch, die vielfach morgenländischen Beinschnitzern ihren Ursprung verdanken, sind häufig mit Laub- und Thierfigurationen auf ihren Flächen künstlich verziert, die als geniale Arabesken auf den Orient als ihr Heimathland deutlich hinweisen. Wir haben bereits an anderer Stelle dieser Schrift darauf hingedeutet, dass in den Jahrhunderten der Kreuzzüge, in jener Zeit, als das christliche Abendland mit dem Halbmond um den Besitz der h. Stätten im Kampfe lag, ein lebhafter Drang nach dem Besitze theurer Reliquien sich allenthalben geltend machte. Derjenige, der so glücklich war an h. Stätte, in Palästina oder in Byzanz und Rom in den beneidenswerthen Besitz von Ueberbleibseln gefeierter Heiligen zu gelangen, nahm auch sofort darauf Bedacht, in mehr oder weniger kunstreichen und kostbaren Behältern seine gewonnenen heiligen Schätze mit in die Heimath zu bringen. So gelangten im XIII. Jahrhundert vielfach kunstreiche Behälter in kirchlichen Besitz, die, von orientalischen Künstlern angefertigt, früher dazu gedient hatten, aus dem Morgenlande jene „*reliquiae transmarinae*“ würdig mit in das Heimathsland übertragen zu können. Als solche Reliquiarien in Elfenbein, in einem offenbar orientalischen Formtypus, haben wir in der 1. Lieferung dieses Werkes auf Taf. I, Fig. 2 und 5, dessgleichen Taf. IV, Fig. 22, einzelne „*receptacula*“ im Bilde näher veranschaulicht. Der vorliegende auf Taf. XLV. abgebildete Behälter gehört ebenfalls, wie die obenbezeichneten, dem Oriente an, wie das die sculptirten Thier- und Pflanzenornamente auf demselben nicht undeutlich zu erkennen geben. Dieser formschöne Elfenbeinschrein ist nämlich im länglichen Viereck so gestaltet, dass er auf seiner Langseite in quadratischen Füllungen je drei Flachgebilde enthält, wo hingegen die schmäleren Kopftheile nur von je zwei figürlichen Darstellungen belebt werden. Auf der einen Langseite, die auf unserer vorliegenden Abbildung dem Blicke des Beschauers zugewandt ist, erblickt man als kleinere Panäle drei Reliefdarstellungen, die der Thier- und Pflanzenwelt entnommen sind und aller Wahrscheinlichkeit nach dem Thiermythus des Morgenlandes angehören dürften. In der mittleren Füllung glauben wir, nach Analogie

ähnlicher Pflanzenbildungen, den orientalischen Lebensbaum, den sagenhaften Hom zu erkennen, der in den bildlich allegorischen Darstellungen sowohl in morgenländischen gemusterten Seidengeweben, als auch in getriebenen Arbeiten und Sculpturen eine bevorzugte Rolle spielt. Rechts von diesem Hom, dem h. Baume der Perser und Chaldäer, erblickt man als durchbrochenes Flachgebilde die Figur des sagenhaften Greifen, der halb Vogel halb Vierfüssler ebenfalls dem Thierkreise des Orients angehört.

Dem Greifen entgegengesetzt hat in der betreffenden Füllung der Elfenbeinschneider die Figur des Elephanten dargestellt, der für das Herkommen des vorliegenden Behälters aus den fernliegenden Ländern über Meer zum Belege dienen kann. Gleichsam von dem mittlern Wurzelstocke aus, worin wir den Hom zu erkennen glauben, setzt sich dasselbe Pflanzenornament, abwechselnd als Blatt, abwechselnd als Frucht wiederkehrend, an sämmtlichen Einfassungsrändern des Elfenbeinschreines fort. Dessgleichen tritt auch an dem obern Rande dieselbe Verzierungsweise hervor; über diesem sculptirten Rande erhebt sich in schräger Fläche ansteigend eine zweite Umrandung, die durch eine ebenfalls dem Morgenlande eigenthümliche Bandverschlingung gekennzeichnet wird. Auf der obern schmalen Abschlussplatte des Deckels befinden sich als Flachgebilde zwei ausgestochene Füllungen mit phantastischen Thieren, die, wie auch die übrigen animalischen Ornamente, dem orientalischen Thiermythus entlehnt zu sein scheinen.

Da die Kunst der muselmännischen Orientalen, ähnlich der der Byzantiner, in ihren stylistisch geregelten Formengebilden Jahrhunderte hindurch stagnirend war, so dürfte es schwer halten, dem vorliegenden Schreinwerk eine bestimmte Entstehungsperiode zu vindiciren. Nach Analogie einer grossen Zahl von ähnlich gemusterten Seidengeweben unserer Privatsammlung zu urtheilen, würden wir geneigt sein die Anfertigung dieser *arcula* in die Mitte des XII. Jahrhunderts zu versetzen. Auch lässt es sich heute nicht ermitteln, aus welcher kölnischen Kirche dieses *feretrum transmarinum* herrührt; nur soviel ist als feststehend anzunehmen, dass der in Rede stehende Reliquienschrein bei der unbegreiflichen Verschleuderungs- und Zerstörungssucht im Anfange dieses Jahrhunderts in die rettenden Hände des um die Kunstwerke seiner Vaterstadt hochverdienten Professors Wallraf gelangte und zugleich mit den unter Nr. 121 bis inclus. Nr. 126 abgebildeten kirchlichen Kunstwerken Kölns nach dem Ableben des eben belobten Kunstkenners und Sammlers testamentarisch dem städtischen Museum einverleibt worden ist.

124.

Flachgebilde

in Elfenbein, ein Frontalbild eines ehemaligen reichverzierten Buchdeckels.

Länge 17½ Centimeter; Breite 9½ Centimeter. XII. Jahrhundert.

Was Florenz und Mailand im Mittelalter für Italien, was in Süddeutschland Augsburg, Nürnberg und Regensburg für die Entwickelung und Pflege der Kunst bot, das gewährte in jener Zeit für die Pflege und Entwickelung der verschiedenen Zweigkünste die Metropole der Ubier. Nicht nur fand innerhalb der Mauern des h. Köln die Architektur zugleich mit den übrigen Monumentalkünsten eine vorzügliche Entwickelung, sondern auch die Goldschmiedekunst, die Elfenbeinarbeiten, Schmelzereien und Bildstickereien erreichten, in besondern Zünften und Genossenschaften geübt, seit der Frühzeit des Mittelalters bis zum Ende desselben in der alten Bischofstadt am Rhein einen ungeahnten Höhepunkt sowohl in artistischer, als technischer Beziehung. Bei diesem raschen Aufblühen der verschiedenen Kleinkünste scheint auch in Köln bereits vom eilften Jahrhundert ab neben der Sculptur in Stein und Holz auch die Elfenbeinschnitzerei nicht vernachlässigt worden zu sein. Aehnlich der Confraternität der *ymagiers* in einzelnen Städten des nördlichen Frankreichs waren bereits im zwölften Jahrhundert zu Köln geübte Bildschneider thätig, in dem edlen Material des Elfenbein Flachgebilde zu schnitzen, welche die Bestimmung trugen, die reichen Deckel kostbarer Evangelistarien und Plenarien zu verzieren oder auch die Seitenflächen und die Bedachung reicher Reliquienbehälter zu heben und auszuschmücken. Den factischen Beweis, dass im XII. Jahrhundert schon in Köln ausgezeichnete *ymagiers* in Elfenbein vornehmlich für religiöse Zwecke, treffliche Bildwerke anfertigten, liefert das prachtvolle Reliquiar der kölnischen Schule mit seinen reichen incrustirten Schmelzwerken und seinen vielen figürlichen Darstellungen in Elfenbein, welches sich in der ehemaligen Sammlung des Fürsten P. Soltikoff in Paris findet.*)

Wir verweisen dessgleichen auf einen merkwürdigen in Elfenbein geschnitzten Reliquienbehälter im Grossherzoglichen Museum zu Darmstadt, welcher aus der Sammlung des Baron von Hübsch herrührt und ehemals einer kölnischen Kirche angehörte. Ein drittes Flachgebilde in Elfenbein, das die untrüglichsten Anzeichen seines kölnischen Ursprunges trägt, befindet sich als Frontalverzierung in einem Deckel, der einst einen Evangelien-Codex schmückte, aber jetzt im städtischen Museum zu Köln aufgewahrt wird. Dieser Deckel, der heute des Schmuckes

*) Dieses für die kölnische Kunstgeschichte in mehr als einer Beziehung höchst merkwürdige Reliquiar befand sich bis vor wenigen Jahren im Besitz des Fürsten Salm zu Anholt, von wo es durch Verkauf in die reichhaltige Sammlung des oben gedachten russischen Fürsten nach Paris gelangte. Dasselbe war bis zum Eintritt der französischen Revolution Eigenthum der ehemaligen Stiftskirche zu Rees bei Xanten am Rhein.

der Edelsteine, deren offenstehende *lectula* noch sichtbar sind, gänzlich entkleidet ist, zeigt als mittlere Füllung ein trefflich geschnitztes Relief in Elfenbein, eine Darstellung des Martyriums und der Verherrlichung jener Krieger der thebaischen Legion und ihrer heiligen Anführer, die vor den Mauern Kölns die Martyrerpalme erhielten. Der Weltheiland ist vom Bildschnitzer, auf dem Regenbogen sitzend, in jugendlicher verklärter Gestalt abgebildet. Als Schemel seiner Füsse erblickt man eine Weltkugel, die von einem polygonen Säulenschaft mit reichem Capitäl getragen wird. Zu Häupten dieser *Majestas Domini* hat der Künstler zwei schwebende Engel angebracht, die eine mit vielen eingravirten und vergoldeten Sternen verzierte eliptische Mandorla gefasst halten. Der Herr, der als Weltrichter umgeben von seinen Heiligen hier bildlich wiedergegeben wird, hält beide Arme ausgestreckt und seine Rechte ruht segnend auf dem Haupte einer Halbfigur, in deren Nimbus man deutlich die Worte liesst: *Sanctus Gereon.* Die Linke des Herrn berührt das Haupt einer zweiten jugendlichen Halbfigur, die durch die Inschrift im Nimbus als: *Sanctus Victor* näher bezeichnet wird. Unterhalb dieser beiden Bildwerke, die triumphirend die Martyrpalme halten und mit der *χλαμις* der römischen Legionäre bekleidet sind, hat der Bildschnitzer auf jeder Seite von drei zu drei Reihen die Repräsentanten jener thebaischen Legion geordnet, deren Anführer im Bilde und mit Namen eben bezeichnet worden sind. Um die Legion dieser heiligen Krieger näher anzudeuten, hat der Künstler auf jeder Seite neun kleinere Halbbilder angebracht, die mit dem jedesmal darüber befindlichen Patron und Anführer die Zahl Zehn ausfüllen. Diese Legionssoldaten sind ebenfalls, wie ihre heiligen Anführer, mit dem römischen Kriegermantel bekleidet, und halten die Siegespalme in Händen. Betrachtet man die scharf ausgeprägte Individualität in den ausdrucksvollen Köpfen dieser in Elfenbein sculptirten Heiligenbilder, namentlich aber die feierliche Würde und die Majestät, welche in der Figur und besonders in den Gesichtszügen des belohnenden Welterlösers liegt, so muss man eingestehen, dass nur allein die Technik und einzelne traditionelle Formen, wie sie sich von griechischen *ymagiers* traditionell fortgeerbt hatten, diesen vielen figürlichen Darstellungen geblieben ist, dass jedoch sowohl in der Composition, als in der charakteristischen Auffassung der Köpfe ein neues in Bildung begriffenes germanisches Formengesetz vorwaltet. Dieser offenbare Bruch mit den überlieferten typischen Formen von Byzanz und dieses theilweise Beibehalten traditioneller Ueberlieferungen in der Behandlung und in dem Faltenwurf der Gewänder bekundet deutlich, dass diese Elfenbenschnitzarbeit nicht nur von kölnischen Bildschneidern im Beginne des XIII. Jahrhunderts angefertigt worden ist, sondern dass dieses Flachgebilde auch aus der Zeitepoche des sogenannten Uebergangsstyls herrührt, in welcher der majestätische Kuppelbau von St. Gereon zu Köln eben zur Vollendung gelangt war, und aus den überlieferten Formen des Rundbogenstyls sich neue Formengebilde nach den germanischen Gesetzen des Spitzbogens zu entwickeln begannen. Leider hat sich der Evangeliencodex, dessen reich verzierten Deckel ehemals dieses Flachgebilde schmückte, nicht mehr erhalten. Es dürfte jedoch keinem Zweifel unterliegen, dass dieses Evangeliarium oder Plenarium dem reichen Stifte

ad aureos sanctos zu Köln ehemals angehört habe, zumal auch Gelenius und andere Chronisten der letzten zwei Jahrhunderte von den Kirchenschätzen und Kleinodien vieles zum Ruhme dieses Stiftes angeführt haben.

Vor wenigen Jahren gelangte ein werthvolles Manuscript auf Pergament auf einer kölnischen Auction zum Verkauf, das, aus der ehemaligen Stiftsbibliothek von St. Gereon herrührend, unter andern geschichtlichen Notizen über diese Kirche auch ein merkwürdiges Inventar der Kirchenschätze und Kleinodien des eben gedachten Stiftes, wie uns mitgetheilt wurde, aus dem XIV. Jahrhundert, enthält.

125.

Evangelien-Codex

auf Pergament mit vielen Initialien und Miniaturen und einem reichen Frontal-Einbande in getriebener Arbeit mit eingeschmelzten Ornamenten. IX. und XII. Jahrhundert.

Aeltern Schatzverzeichnissen zu Folge fanden sich ehemals in Stifts- und Kathedralkirchen eine grössere Zahl jener „*codices aurei purpurei membranacei*“ vor, die als „*plenaria*“ oder „*libri missales*“ nebst den Episteln und Evangelien sämmtliche Gebete, die bei Darbringung des h. Messopfers vom Priester verrichtet werden, oder als „*evangelistaria*“ die vier Evangelien zum Gebrauche bei verschiedenen liturgischen Handlungen, enthielten. Diese „*plenaria*“ und „*evangelistaria*“ des frühern Mittelalters zeichneten sich nicht nur durch die zierliche kunstreiche Schrift mit schönen Initialien aus, sondern der Beginn der verschiedenen Hauptabschnitte war auch mit grösseren oder kleineren Miniaturbildern aufs reichste verziert. Mit dieser kunstreichen innern Ausstattung stand bei den liturgischen Büchern unmittelbar vor und nach dem X. Jahrhundert harmonisch im Einklang ein kunstreich verzierter Einband, der auf seinem Frontdeckel häufig eine Fülle von getriebenen ciselirten oder eingravirten Ornamenten zeigte, die nicht selten mit incrustirten und eingelegten Schmelzen abwechselten. Auf diese prachtvollen „*codices missales*“ in ihrer inneren und äusseren ornamentalen Ausstattung bezieht sich ein merkwürdiger Spruch auf dem älteren Einbande eines „*liber sacramentarius*“ in der kaiserlichen Hofbibliothek zu Wien. Derselbe heisst:

„*Quodque foris pulchrum charumque videris habere*
Charius intus habet nobis quod litera poscit.“

Auch die reichen kölnischen Stifts- und Abteikirchen hatten ehemals solche kostbare Codices mit kunstreichen Einbänden aufzuweisen, die leider bei der allgemeinen Verwüstung und Beraubung in Folge der französischen Staatsumwälzung spurlos verschwunden sind. Nur in der Pfarrkirche Maria Lyskirchen zu Köln hat sich bis zur Stunde ein älteres Evangelistarium erhalten, das sowohl in seiner

innern als äussern Austattung mit den vorzüglichsten *„libri missales“* vor dem X. Jahrhundert wetteifern kann. Ausser diesem werthvollen Manuscripte, das früher dem ehemaligen Stifte von St. Georg angehörte und das wir in der III. Lieferung dieses Werkes abgebildet und ausführlich beschrieben haben, befindet sich heute noch unter den kirchlichen Kunstschätzen im städtischen Museum zu Köln ein nicht weniger kunstreich ausgestattetes Evangelistarium, das ohne Zweifel bis zum Umsturze aller bestehenden Verhältnisse gegen Schluss des vorigen Jahrhunderts, die Zierde einer ältern Stifts- oder Abteikirche Kölns war.

Was zunächst die innere Ausstattung dieses Codex betrifft, so wird das Manuscript, wie auch anderwärts durch ein Calendarium eröffnet; dasselbe nimmt die ersten sechs Blätter ein und enthält unter reich verzierter Rundbogenstellung das Verzeichniss der Feste und die Namen der verschiedenen Heiligen des Jahres, nach Monaten geordnet. Die vier Evangelien, die nach der Uebersetzung der *„vulgata“* jetzt folgen, werden jedesmal durch eine grosse Initiale eingeleitet, welche den betreffenden Evangelisten, mit dem entsprechenden symbolischen Zeichen, in reicher Farbenausstattung sitzend darstellt, wie er eben mit Abfassung des h. Textes beschäftigt ist. Das gegenüberstehende Blatt enthält in grossen goldenen Versalbuchstaben die Angabe des jedesmaligen Evangeliums mit dem Namen des Evangelisten. Die dritte Seite füllt der grosse Anfangsbuchstabe des Evangeliums in reicher Farbenpracht und einige Zeilen Text in goldenen Buchstaben. Die vierte Seite endlich gibt die weitere Fortsetzung des betreffenden Evangeliums ganz in goldenen Versalien. Erst auf der fünften Seite beginnt der Text in Minuskelbuchstaben, deren Stylisirung dem IX. Jahrhundert angehört. Auch die Composition der vier Evangelisten mit der eigenthümlichen Drapirung der Gewänder, dessgleichen die charakteristischen Bandverschlingungen in den Initialien, die in der Regel in Drachen- oder Schlangenköpfe auslaufen, erinnern deutlich an angelsächsische Vorbilder der karolingischen Zeit, und leisten der Annahme Vorschub, dass der Text mit sammt Initial- und Miniaturverzierungen spätestens dem Schlusse des IX. Jahrhunderts angehören dürfte. Ein so hohes Alter kann jedoch der reichverzierte Frontaleinband nicht beanspruchen und rührt derselbe offenbar, wie das die Inschriften, die vielen eingeschmelzten Bilder sowie auch die getriebene Figur besagen, aus der letzten Hälfte des XII. Jahrhunderts her.

Versuchen wir es im Folgenden in kurzen Umrissen diese *„vestis libri“* zu beschreiben.

Der äussere Deckel ist von einem breiten, hervortretenden Rande abgeschlossen, der auf seinen vier Ecken kleine quadratische Belegplatten in vergoldetem Rothkupfer zeigt. Diese Platten belebte die Kunst des Schmelzers mit allegorischen Engelsgestalten in vielfarbigem Email, merkwürdigerweise eine Darstellung der vier Weltgegenden, wie das aus den mit Inschrift gemusterten Spruchbändern in den Händen dieser Engel zu ersehen ist. Oben rechts erblickt man die Halbfigur des Engels mit der *schedula: „oriens“*. Gegenüberstehend links, ebenfalls in vielfarbigem Schmelz, eine zweite Engelsfigur mit dem Spruchbande *„auster“*. An derselben Seite ersieht man in dem untern Rande die allegorische Figur des

Occidents und gegenüberstehend den Repräsentanten des „*Aquilo*“ Offenbar nehmen diese vier symbolischen Figuren als Repräsentanten des Erdkreises mit seinen Himmelsgegenden Bezug auf die Verkündigung des Evangeliums an die Bewohner des Erdkreises, fussend auf die bekannten Worte des Psalmes, welche die Kirche auf die Apostel anwendet: „*in omnem terram exivit sonus eorum, et in fines orbis terrae verba eorum.*“ In der That folgen nun in der äussern Umrandung, deren Vierecke die ebengedachten vier Repräsentanten der Himmelsgegenden einnehmen, die Bilder der Apostel. Der Figur des „*oriens*“ zunächst erblickt man ein kleineres Quadrat, in dessen vertieft eingelassenem Rande folgender leoninische Vers in spätromanischen Versalien eingravirt ist: „† *Ad petram christum Petre mundum dirigis istum.*“ Danach folgt als zweites Quadrat eine emaillirte Platte mit einem vielfarbigen Laubornamente, das kreuzförmig gestaltet ist. Diese Platte ist ebenfalls mit incrustirtem, mattem Schmelze belegt. Das dritte Quadrat zeigt in der vertieften Umrandung ebenfalls in spätromanischen Versalien folgenden Spruch: „† *Quot cives Paule celi dux inseris aule.*“ Als Eckplättchen erblickt man dem Halbbilde des „*oriens*“ gegenüber, wie schon bemerkt, das Halbbild eines Engels allegorisch den „*auster*“ darstellend. So wechseln die Inschriften, jedesmal mit eingeschmelzten, quadratisch länglichen Emailplättchen in jenen incrustirten matten Schmelzen, die die französischen Archäologen „*émaux champlevés*“ nennen. Mit Berücksichtigung der zwei vorausgesendeten Inschriften, lauten die nachfolgenden Inschriften unmittelbar unter dem Bilde des „*auster*“ wie folgt:

Nr. 3. „† *XPS palpatur a Thoma, nec dubitatur.*“
Nr. 4. „† *Vinceris in mense, leo, dum Jacobus cadit ense.*“
Nr. 5. „† *Lampadis os quippe Te nominat Philippe.*“
Nr. 6. „† *Cor Thaddae colis cum carne vincere nolis.*“
Nr. 7. „† *Emula vita Dei bene fit Simonis Caananei.*“
Nr. 8. „† *O pugil Andrea superata vincis Egea.*“
Nr. 9. „† *Est Deus ipse pater Tibi XPI Jacobe frater.*“
Nr. 10. „† *Spem tibi demta cutis det Bartholomee salutis.*“

Wie waren ehemals diese quadratischen Flächen, die heute leer und sämmtlich mit rothem Sammt ausgefüllt sind, verziert? Offenbar ist dieser genueser Rothsammt erst in den letzten Jahrhunderten hinzugefügt worden, als der in Rede stehende prachtvolle Codex in seiner Ganzheit einen Einband von rothem Sammt erhielt. Wir sind der Ansicht, dass früher in diesen quadratischen Flächen entweder die emaillirten Halbbilder der in den Inschriften benannten Apostel eingelassen waren, oder aber, dass auf dem Tieffond dieser zehn Quadrate auf vergoldetem Pergament diese Apostel in Miniaturbildchen sich befanden, vielleicht jedesmal von einem durchsichtigen Hornplättchen überdeckt. *)

*) Wir erinnern uns mehrere Frontaleinbände aus der romanischen Kunstepoche gesehen zu haben, die statt figürlicher Darstellung in incrustirtem Schmelz figurale und Bild-Werke auf Pergament zeigten, die mit einer durchsichtigen Hornhaut zum Schutze überzogen waren.

Die eben beschriebene Umrandung mit ihren eingeschmelzten figürlichen und ornamentalen Emails und mit den eingravirten Inschriften schliesst hervorstehend eine innere quadratische Fläche ab, die auf ihrem Grunde einen lang gezogenen Vierpass, durch Filigranränder gebildet, erkennen lässt. In diesem verlängerten Vierpass erblickt man in getriebener halberhabener Arbeit das sitzende Bild des Weltheilandes. Die Rechte segnet in lateinischer Weise, die Linke hält das geschlossene Buch des Lebens. Die Züge dieser *„majestas domini“* veranschaulichen nicht, wie die analogen griechischen Darstellungen derselben Zeit, eine jugendliche bartlose Gestalt, sondern der Goldschmied hat das Haupt des Weltenerlösers und Richters im Mannesalter aufgefasst, mit kurzem Barte und ernstfeierlichen Zügen. Die vier Zwickel des gedachten Vierpasses innerhalb der quadratischen Vertiefungen sind durch die vier symbolischen Zeichen der Evangelisten in blauem incrustirtem Schmelze ausgefüllt. Diese Symbole, deren Vorbilder Ezechiel schaute, halten in Spruchbändern die Anfangsworte der vier Evangelien, nämlich oben links von dem Beschauer die *„facies hominis“* mit der *schedula: „Liber generationis“*. Gegenüber rechts die *„facies aquilae“* mit dem Spruchbande: *„In principio erat verbum.“* Unten rechts die *„facies vituli“* mit den Worten: *„Fuit in diebus Herodis“* und endlich gegenüberstehend links die *facies leonis* mit dem Texte: *„Vox clamantis in deserto“*. Ueber diesen Bildern liest man in dem abgeschrägten Rande in romanischen Versalien den Namen des betreffenden Evangelisten, nämlich St. Matthäus, St. Johannes, St. Lucas, St. Marcus in Abkürzungen.

Täuschen uns die incrustirten Schmelze und ihre charakteristische Farbstimmung nicht, so möchten wir geneigt sein hier die Hypothese aufzustellen, dass vorliegender reicher Frontaleinband mit seinen interessanten Schmelzwerken ohne Zweifel in jenen Tagen und fast von derselben Meisterhand Entstehung gefunden habe, die die beiden vorher beschriebenen Schreine des h. Maurinus und des h. Albinus, desgleichen auch das unter Fig. 109. Taf. XXXIX abgebildete Emailkreuz des frater Albertus für die reiche Benedictiner-Abtei von St. Pantaleon in Köln angefertigt hat.

126.

Reliquienbehälter

in Form einer kleinen arcula mit der Kreuzigung des Heilandes.

Höhe 16 Centimeter; Länge 15 Centimeter; Tiefe 3½ Centimeter. XII. Jahrhundert.

Wie wir an früherer Stelle zu bemerken Gelegenheit nahmen, hatte die Goldschmiedekunst bereits im XI. und XII. Jahrhundert die verschiedenartigsten Formen für Reliquienbehälter aufgestellt. Die Form jedoch, welche wir auf Taf. XLVIII Fig. 126 in verkleinertem Maassstabe wiedergegeben haben, dürfte

heute nur noch seltener anzutreffen sein. Nur der Schatz der St. Wilibrordus Kirche zu Emmerich hat unseres Wissens noch ein ähnliches Reliquiar aufzuweisen. Das hier abgebildete ist in seiner äussern Form eine Nachahmung jener kleinern *arculae in formam domus redactae*, die man, von einem Satteldache überragt, häufiger in den kirchlichen Kunstschätzen des Abendlandes antrifft. Ausnahmsweise zeigt jedoch unser Reliquienbehälter ob der obern schräg ansteigenden Bedachung einen starken Rundstab, der mit vergoldetem Blech überzogen ist. Der grösste Formreichthum entfaltet sich bei dem vorliegenden Gefäss auf der vorderen Fläche, die auf unserer Abbildung veranschaulicht wird. Man erblickt nämlich daselbst als Flachgebilde in getriebener halberhabener Arbeit die Darstellung Christi am Kreuz, umgeben von der Passionsgruppe Maria und Johannes. Leider ist in früherer Zeit das getriebene Bildwerk der *mater dolorosa* zur Rechten des Kreuzes verloren gegangen, während sich glücklicher Weise die Figur des Gekreuzigten und das Bild des Lieblings-Jüngers Johannes erhalten hat.

Diese beiden Bildwerke bekunden nicht nur die grosse Geschicklichkeit und Sicherheit, die der betreffende Meister in dem *opus elevatum, propulsatum* erworben hatte, sondern sie verrathen auch in ihren Compositionen, in der bewegten ausdrucksvollen Haltung, dass sie von kundiger Hand gegen Schluss des XII. Jahrhunderts getrieben worden sind, als die Goldschmiedekunst in den Mauern Kölns in ästhetischer wie in technischer Beziehung einen Höhepunkt erreicht hatte, der heute von den meisten Meistern des betreffenden Kunstgewerkes noch immer vergeblich angestrebt wird. Die Figur des Gekreuzigten ist in typischer Weise nach Art der byzantinisirenden Christusbilder stehend auf dem *suppedaneum* mit gradlinig ausgestreckten Armen dargestellt. Sowohl die Bewegung in den Körpertheilen, als auch die Drapirung des *perizonium* des Gekreuzigten, dessgleichen auch der Faltenwurf an der Toga des h. Johannes ist in sämmtlichen Linien in feiner Stylisirung so geordnet, wie man sie in einem ähnlichen Stylgepräge an jenen kleinern Reliquiarien in Email aus dem Schlusse des XII. Jahrhunderts vorfindet, die sowohl von kölnischen als auch von limousinischen Schmelzwirkern damals in grosser Zahl angefertigt wurden. Neben der seltenen Form, die das vorliegende Reliquiar zeigt, verdienen von Seiten der Kunstforschung auch die verzierten Goldornamente auf einem bräunlichen, von französischen Archäologen in neuester Zeit *émail brun* genannten Grundton Beachtung. Mit einem deutschen Ausdrucke würden wir die in Rede stehende Verzierungsweise als Schmelz-Firniss bezeichnen, der vom Schmelzer auf folgende Weise erzielt worden ist. Es wurde vorerst das dünne Kupferblech vergoldet und alsdann mit einem bräunlichen eigens fabricirten Glanzfirniss die ganze Fläche so bemalt, dass man nur jene Stellen aussparte, die als Ornament in Gold wirken sollten. Dieser aufgemalte braune Lack-Firniss wurde dann ins Feuer gebracht und durch Hitze fixirt, so dass er eine glasurartige Durchsichtigkeit gewann. Dieser braune Firniss-Schmelz ist charakteristisch für eine gewisse Epoche der kölnischen Goldschmiede und Schmelzkunst und kommt erst in der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts bis gegen die Mitte des XIII. Jahrhunderts an verschiedenen kirchlichen Geräthen, vorzugsweise der Kölner Schule angehörend, vor.

Die grossartigsten Laubverzierungen auf einem ausgesparten vergoldeten Grunde in fast durchsichtigem glasurartigem *émail brun* findet man auf der *corona luminaria* im Octogon des Münsters von Aachen, bekanntlich einem Geschenk des Kaisers Friedrich Barbarossa. Auch die Deckplatte auf der untern Seite des berühmten *altare portatile*, angefertigt von einem Kölner Schmelzwirker mit der interessanten Inschrift: *„Eilbertus coloniensis me fecit,“* das heute mit vielen andern mittelalterlichen Kleinodien und Reliquiarien im königl. Schlosse zu Hannover als kostbare Hinterlassenschaft der ältern welfischen Fürsten aufbewahrt wird, zeigt ein kreisförmiges Golddessin auf einem Fond, der mit dem ebengedachten braunen Schmelzfirniss überzogen ist.

Zu unserem in Rede stehenden Reliquiar zurückkehrend, bemerken wir, dass die ganze Vorderfläche desselben mit Musterungen von romanisirendem Pflanzenwerke überzogen ist, das in starker Feuervergoldung auf dem eingeschmelzten bräunlichen Grunde effectvoll hervortritt. Auch die hintere Seite und die beiden Seitentheile der vorliegenden *capsa* sind mit dünnen Blechen von Rothkupfer glatt überzogen und machen sich auf dem mit bräunlichem Email-Firniss überzogenen Metallbleche in Vergoldung hervortretend einzelne schwungvolle Pflanzenornamente geltend, die sich über diese Fläche gleichmässig verästen und ausdehnen. Wir glauben nicht, dass das vorliegende interessante Geräth früher als Reliquiengefäss gedient habe. In diesem Falle müssten ehemals unter den grossen Krystallpasten zu beiden Seiten des Gekreuzigten kleinere Reliquien von Heiligen aufbewahrt worden sein, was bei näherer Untersuchung sich als nicht wahrscheinlich ergab. Eine andere Hypothese liesse sich jedoch mit mehr Wahrscheinlichkeitsgründen aufstellen, dass nämlich das in Rede stehende liturgische Geräth als *pacificale* bei der Feier des h. Opfers in Gebrauch war, um nach dem *agnus dei* dem versammelten Stifts-Klerus den *pax* vermittelst dieses Gefässes darreichen zu können. Als Handhabe wäre dann der darauf befindliche Rundstab mit der darunter liegenden Verjüngung zu betrachten. Auch der Gegenstand selbst, die Kreuzigung, stimmt zu den Darstellungen, die wir auf romanischen *oscula pacis* aus derselben Zeitepoche anderwärts angetroffen haben.

127.

Pyxis

in Silber mit vergoldeten Ornamenten zur Aufbewahrung des geweihten Chrisma.

Höhe 9 Centimeter; grösster Durchmesser 7 Centimeter 3 Millimeter. XV. Jahrhundert.

In den kirchlichen Schatzverzeichnissen des Mittelalters findet man in langer Reihe eine Anzahl von *„pyxides“* namhaft gemacht, welche für verschiedene litur-

gische Zwecke in Gebrauch genommen wurden. Die am meisten vorkommenden Büchsen dieser Art waren vielfach entweder aus Elfenbein mit Relief-Verzierungen, oder aus vergoldetem Silber und sogar von Holz mit h. Figuren bemalt, die meistens zur Aufbewahrung von Reliquien dienten. Die erstgenannten „*capsae*“ in Elfenbein dienten häufig zur Aufbewahrung von Reliquien. *) Die zweite Art solcher „*pyxides*“, meistens in vergoldetem Silber oder in vergoldetem Kupfer mit reichen eingelassenen Schmelzen, wurden ehemals dazu benutzt, um in diesen *custodia* das *viaticum* zu den Sterbenden zu tragen. Als seit dem XIV. Jahrhundert die Monstranz für die öffentliche Zeigung der h. h. Eucharistie in Aufnahme kam, fertigte man auch in Silber besondere *custodia* an, die die Bestimmung hatten, die consecrirte Hostie so lange geziemend aufzunehmen, bis dieselbe vorübergehend wieder in der *lunula* der Monstranz exponirt wurde. Eine dritte Art solcher Gefässe wurde seit den Tagen des Mittelalters kirchlich dazu verwandt, um in denselben die geweihten Oele, nämlich das *oleum catechumenorum*, ferner das *oleum infirmorum* und endlich das *sanctum chrisma* aufzubewahren. Entweder kommen diese drei Büchsen zur Aufbewahrung der *olea sacra* als drei für sich bestehende Gefässe auf einem Ständer vor**), und zwar so öfter, oder aber sie erscheinen für sich einzeln getrennt. Ein solches für sich allein bestehendes *vas chrismale*, das heute in dieser Gestalt und formellen Entwicklung seltener anzutreffen ist, besitzt der hiesige Dom und wird dasselbe noch jetzt wie im Mittelalter dazu benutzt, um das geweihte Oel darin aufzubewahren, das bei der Austheilung des Sacramentes der Firmung und auch bei der Ertheilung der verschiedenen kirchlichen *ordines* vom Bischofe in Gebrauch genommen wird. Desswegen findet sich auch dieses Gefäss zumeist in der bischöflichen Privatkapelle und ist es daher gekommen, dass wir bei Beschreibung der Domschätze dieses *vasculum chrismale* übersehen haben. Dasselbe hat hinsichtlich seiner Ausstattung eine grosse Aehnlichkeit mit dem *vasculum*, das wir im Schatze der Pfarrkirche zu Kempen vorgefunden haben. Jedoch fehlen an dem vorliegenden Salbgefäss die Ständer von drei kleineren Löwen in liegender Stellung, die an dem *vasculum eucharisticum* zu Kempen ersichtlich sind. Der untere profilirte Rand als Ständer in vergoldetem Silber zeigt Durchbrechungen in Vierpass-Formen, wie sie an ähnlichen Gefässen des XV. Jahrhunderts häufiger vorkommen. Der eigentliche Behälter des Gefässes in einer Höhe von nur 4½ Centimeter ist in Silber glatt gehalten und lässt an dem vordern Verschluss in modernen Charakteren die Inschrift „*Chrisma*“ erkennen. Der an einem Charnier bewegliche Dekkel ist oben mit einem vergoldeten profilirten Rande eingefasst, auf welchem sich ein aufrecht stehender Kranz von ciselirtem spätgothischem Blattwerk befindet, das als Bekrönung an ähnlichen Gefässen dieser Epoche häufig vorkommt. Unmittelbar über dem Charnier erhebt sich als Knauf und Handhabe zum leich-

*) Wir haben auf Taf. I. der 1. Lief. mehrere solcher *pyxides* zur Aufbewahrung von Reliquien abgebildet und im betreffenden Texte beschrieben.

**) Vgl. die Abbildung solcher Salbgefässe auf Taf. XIII. und Taf. XV. der 2. Lieferung.

teren Oeffnen das ciselirte Köpfchen eines Engels, das innerhalb dieser Laubbekrönung stark hervortritt. Der bewegliche Deckel dieses Salbgefässes wölbt sich in Weise einer kleinen Halbkugel und strebt nach oben zu einer kaum merklichen Spitze hin, auf welcher sich ein kleines Crucifix mit dem Bilde des Grekreuzigten befindet, das ebenfalls vergoldet dem Gefässe zum zierlichen Abschlusse gereicht. Sowohl dieses Crucifix auf der vorliegenden *pyxis,* als auch eine Unterschrift auf dem untern Fusstheile dieses Gefässes scheinen anzudeuten, dass die in Rede stehende Büchse, die heute zur Aufbewahrung des Chrisams benutzt wird, im Mittelalter wahrscheinlich als *custodia* zur Austheilung der Communion der Kranken, oder zur Aufbewahrung der consecrirten Hostie in Gebrauch genommen worden ist. Die in gothischen Minuskelschriften mit Abkürzungen eingravirte Inschrift auf der untern Fussplatte lautet: „*Dominus Johannes Moet canonicus presbyter dedit me conventui sororum in boecum.*“

128.

Zweischneidiges Schwert

nebst reich verziertem Griff und Scheide.

Grösste Länge 1 Meter 5½ Centimeter. XIV. Jahrhundert.

Es haben sich bis jetzt in den kirchlichen Schatzkammern häufig mehr oder weniger reich verzierte Waffen erhalten, die aus zwei Rücksichten kirchlich aufgehoben und in Ehren gehalten zu werden pflegten. Dieselben haben nämlich entweder die Form von kleineren Jagdmessern mit kunstreich verzierter Scheide und Handhabe, oder sie zeigen die Grösse und formelle Ausstattung von Schwertern, wie sie im Mittelalter auch als Schmuck- und Ceremonienwaffen dienten. Die erst gedachten wurden im Mittelalter häufig als Hoheits-Insignien bei Uebertragung und Schenkung von Gütern und Liegenschaften feierlich auf den Hauptaltar oder sogar in die Reliquienschreine der Heiligen niedergelegt; auch dienten solche reichverzierte *cultelli* als Zeichen der Investitur.*) Die Prachtschwerter jedoch, die sich gegenwärtig noch zahlreich vorfinden, werden aufbewahrt als Waffen, oder als Gedenkzeichen an das Martyrium, das einzelne Heilige durch das betreffende Schwert erlitten haben. Bei vielen dieser Waffen ist jedoch nur das eigentliche Schwert, die Klinge, als Reliquie zu betrachten und ist in den

*) *Cfr. Du Cange, Gloss. et continuator. ejus; Monast. Anglican Rex (Willielmus II.) per cultellum eburneum quod in manu tenuit et abbati (de Tavistoc) porrexit, hoc donum (mancrium de Wlurintuna) peregit apud curiam . . . Qui quidem cultellus jacet in feretro sancti Rumoni. In cujus manubrio inseritur talis scriptura: „Ego Willielmus rex dedi Deo et sanctae Mariae de Travistoc terram Wlernitam.“*

meisten Fällen die reichverzierte Scheide und die Handhabe eine ornamentale Zuthat späterer Zeit, wodurch die Klinge als Reliquie im Aeussern eine würdige Form und Aufbewahrung gewinnen sollte. Wir sind nicht in der Lage nach der äussern Beschaffenheit der zweischneidigen Klinge beurtheilen zu können, in wie fern dieselbe mit der Tradition übereinstimmt, dass nämlich diese Waffe von dem h. Georg herrühre; nur das Eine kann mit Sicherheit behauptet werden, dass der obere Griff dieses Georgschwertes und auch die reichverzierte Scheide offenbar jüngern Ursprungs sind und frühestens gegen Ausgang des XIV. Jahrhunderts Entstehung gefunden haben dürften. Hinsichtlich des Griffes *(manubrium)* bemerken wir, dass derselbe mit den Hoheits- und Ceremonienschwertern des XIV. Jahrhunderts genau übereinstimmt und mit der Klinge vollständig die Form eines lateinischen Kreuzes bildet. Zum Schutze des mit Leder überzogenen Handgriffes, der wie immer von einem filigranirten Silberdrahte umwunden ist, erblickt man eine geradlinige Parirstange von vergoldetem Silber in der Länge von 17½ Centimeter, die glatt gehalten ist und keinerlei Verzierungen zeigt. Als Abschluss und hervorragende Zierde des *manubrium* befindet sich oben ein glatter, kreisförmiger Knauff im grössten Durchmesser von 7 Centimeter, der auf beiden Seiten als ausfüllendes Ornament eingeschmelzte Darstellungen erkennen lässt. Man erblickt nämlich in den Vertiefungen dieses Knaufes umgeben von blauem durchsichtigem Email auf beiden Seiten das Symbol eines Schmetterlings mit ausgebreiteten Flügeln. Wir gestehen ein, dass uns in der Thiersymbolik des Mittelalters in dieser Gestalt der Schmetterling noch nicht zu Gesicht gekommen ist, jedoch würde es ein Leichtes sein, seine Bedeutung an dieser Stelle symbolisch zu begründen.

Einen reicheren Schmuck als die Handhabe hat die Scheide dieses Schwertes, aus einem gebeizten Rothleder bestehend, dadurch erhalten, dass oben am Mundstück und am unteren Abschlusse derselben der Goldschmied 2 Beschläge in vergoldetem Silber angebracht hat, die unter zierlichen Durchbrechungen ehemals kleinere emaillirte Ornamente ersichtlich werden liessen. Diese durchbrochenen Cirkelschläge, die in trefflicher technischer Ausführung mehrere Drei- und Vierpassformen erkennen lassen, können als massgebend für die Entstehungszeit des vorliegenden Schwertes in der letzten Hälfte des XIV. Jahrhunderts betrachtet werden. Als Anhaltspunkt zur Feststellung der Chronologie sind ebenfalls die, in über Eck gestellten Quadraturen, vertieft ausgestochenen Namenchiffer des Heilandes in lateinischer Minuskelschrift zu betrachten, die für die Goldschmiedekunst in den Tagen Kaiser Karl's IV. charakteristisch sind. In dem zierlichgearbeiteten Mundstück der Scheide liest man den Namen Jesus nach mittelalterlicher Schreibweise nämlich ihs und als Fortsetzung auf der untern ausmündenden Spitze den abgekürzten Namen Christus, nämlich: XPS.

Schliesslich weisen wir darauf hin, dass dieses Schwert auffallender Weise an beiden Seiten des obern Mundstückes der Scheide ziemlich stark vorspringende Oesen wahrnehmen lässt, wodurch die Annahme begründet erscheint, dass es ehemals vermittelst eines über Brust und Schulter gelegten Gürtels an

der Seite getragen werden konnte. Ausser den drei reichen Kaiserschwertern unter den deutschen Reichskleinodien im Schatze der Kaiserburg zu Wien, dem prachtvollen Ceremonienschwerte im Schatze der ehemaligen Stiftskirche zu Essen und dem ältern kurfürstlichen Schwerte im Schatze des Kölner Doms, welches wir in der I. Lieferung dieses Werkes Tafel XII. Figur 46 abgebildet und auf Seite 48 näher beschrieben haben, erinnern wir uns nicht in einem andern Kirchenschatze des christlichen Abendlandes eine ähnliche reichverzierte Waffe des XIV. Jahrhunderts vorgefunden zu haben. *)

*) Einfachere Schwerter ebenfalls als Reliquien mit einfacher Verzierung der Scheide und Handhabe sahen wir mehrfach; so im Schatze von St. Veit das Schwert des h. Stephan, Königs von Ungarn. Die Handhabe, eine merkwürdige Sculptur in Elfenbein, dürfte wie auch die zweischneidige Klinge aus den Tagen des h. Stephan herrühren. Die Scheide jedoch und ihre Verzierung ist offenbar gegen Ausgang des XV. Jahrhunderts neu hinzugefügt worden.

Staats-Bibliothek Bamberg

SBB013401608203

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Bock, Franz,

Das heilige Köln Beschreibung der mittelalterlichen Kunstschätze in seinen Kirchen und Sakristeien, aus dem Bereiche des Goldschmiedewerkes und der Paramentik

Leipzig 1858

Bamberg, Staatsbibliothek -- L.art.q.11
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11716974-4